رشید حسن خاں

کے

تبصرے اور تجزیے

(جلد اوّل)



مرتب

ابراہیم افسر

رشید حسن خاں

کے

تبصرے اور تجزیے

(جلد اوّل)

مرتّب

ابراہیم افسر

RASHEED HASAN KHAN KE TABSEREY AOR TAJZIYE

(VOL-1)

Edited by:

Ibraheem Afsar
Ward No-1, Mehpa Chauraha,Nagar
Panchayat Siwal khas,Distt.Meerut (U.P)250501
+ 91 9897012528/ 8077319637
Email:ibraheem.siwal@gmail.com

Year of Edition: 2021
ISBN: 9398533014
Price Rs:480/=

نام کتاب	:	رشید حسن خاں کے تبصرے اور تجزیے (جلد اوّل)
مرتب و ناشر	:	ابراہیم افسر
سن اشاعت	:	2021
قیمت	:	480 روپے
تعداد	:	400
صفحات	:	606 صفحات
مطبع	:	نعمانی پرنٹنگ پریس، لکھنؤ (یو۔ پی)
کتاب ملنے کا پتا	:	ابراہیم افسر، وارڈ نمبر 1، مہپا چوراہا سِوال خاص، ضلع میرٹھ (یو۔ پی) 250501

اظہارِ مسرّت

تحقیق و تدوین کے حوالے سے رشید حسن خاں کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ موصوف نے اپنے ابتدائی ایام سے ہی اُردو املا، تحقیق، تدوین اور تنقید کے میدان میں کارہائے نمایاں انجام دیے۔ اُردو املا، زبان و قواعد ان کی ایسی کتابیں ہیں کہ جن کے مطالعے سے ہم بار بار مستفیض ہوتے ہیں۔ کلاسیکی ادب کے متون کو نئے سرے سے ایڈٹ کرنا ان کا پسندیدہ شغل تھا۔ خاں صاحب نے قیامِ دہلی کے دوران بہت سے کلاسیکی متون کو مرتب کیا۔ ان کی تدوین کردہ کتابیں ہمارے لیے سرمایۂ افتخار ہیں۔ ہند و پاک کی مختلف یونی ورسٹیوں کے نصاب میں ان کی تدوین شدہ کتابیں، باغ و بہار، فسانۂ عجائب، گلزارِ نسیم، مثنویاتِ شوق، زٹل نامہ، گزشتہ لکھنؤ وغیرہ کو شامل کیا گیا ہے۔ راقم الحروف نے 2019 میں چودھری چرن سنگھ یونی ورسٹی میرٹھ (یو. پی) انڈیا سے ''رشید حسن خاں کی ادبی جہات'' عنوان سے تحقیقی مقالہ لکھا۔ دورانِ تحقیق احقر، خاں صاحب کی علمی، ادبی اور ذاتی شخصیت کو قریب سے سمجھنے کے لیے ان کے اہلِ خانہ سے ملاقات کے لیے کئی بار شاہ جہاں پور گیا۔

اپنی تحقیقی و تدوینی فتوحات کے سبب رشید حسن خاں جتنے ہندوستان میں مقبول تھے اس سے کہیں زیادہ وہ پاکستان میں مشہور تھے۔ ان کی زیادہ تر کتابیں ہندوستان کے علاوہ پاکستان میں پروفیسر رفیع الدین ہاشمی کے توسط سے شائع ہوئیں۔ پاکستان کے معروف و مشہور پبلیشر مقصود احمد کامران نے میری مرتب کردہ کتاب ''رشید حسن خاں کے تبصرے اور تجزیے، جلد اوّل'' کو اپنے ادارہ ورلڈ ویو پبلشر سے شائع کرنے میں دل چسپی ظاہر کی ہے۔ مجھے اس بات کی بے حد خوشی ہے کہ میری اس کتاب کی رسائی اب پاکستانی قارئین تک بہ آسانی ہو سکے گی۔ میں اپنی کتاب کی پاکستانی اشاعت کے لیے ورلڈ ویو پبلشرز کے ڈائریکٹر مقصود احمد کامران صاحب کا شکر گزار ہوں اور انھیں مبارک باد پیش کرتا ہوں۔

ڈاکٹر ابراھیم افسر

نگر پنچایت سِوال خاص ضلع میرٹھ (اتر پردیش) انڈیا

بتاریخ: 16 جون 2021

انتساب

میرے قلم کی توانائی...........
یاسمین بیگم کے نام

فہرست

○○

پیش لفظ

رشید حسن خاں ہمارے عہد کا ایک معتبر نام ہے۔ انھوں نے اپنی زندگی کے آخری پندرہ سولہ سال کلاسکی متون کی تحقیق و تدوین میں صرف کیے۔ چنانچہ ان کی مرتبہ فسانۂ عجائب، باغ و بہار، گلزارِ نسیم، سحرالبیان، مثنویاتِ شوق اور زٹل نامہ وغیرہ کو علمی و ادبی حلقوں میں معیار و مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اس سے قطعِ نظر انھیں تحقیق، تنقید، عروض، قافیہ، معانی، بیان، بدیع اور فرہنگ و لغت کے مسائل و مباحث سے بھی بڑی دل چسپی تھی۔ چنانچہ انھوں نے ان تمام موضوعات پر درجنوں چھوٹے بڑے مضامین و مقالات سپردِ قلم کیے ہیں۔ ان میں سے بعض ان کی تصانیف کے حصہ ہیں اور بعض رسائل و جرائد میں بکھرے ہوئے ہیں۔ روزمرہ و محاورات اور زبان و بیان کے اصول و قواعد پر بھی ان کی اچھی نگاہ تھی۔ ان کا ذوقِ شعر و سخن بھی بالیدہ تھا۔ وہ جب معاصر شعرا کی شعری تخلیقات کا مطالعہ کرتے تو انھیں محاسن و معائبِ شعر و سخن کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش بھی کرتے۔ وہ جرأت اظہار کی صنف سے بھی متصف تھے۔ اس لیے اندیشۂ سود زیاں سے بالا ہو کر بے تکلف اپنی رائے کا اظہار بھی کر دیا کرتے تھے۔

مقام مسرت ہے کہ رشید حسن خاں کی علمی و تحقیقی خدمات کا اعتراف ان کی حیات میں بھی کیا گیا اور یہ سلسلہ ان کی وفات کے بعد بھی جاری ہے۔ چنانچہ ہند و پاک کی کئی دانش گاہوں میں ان کی خدمات کے مختلف پہلوؤں پر ڈاکٹریٹ کے مقالے لکھے جا چکے ہیں۔ اس طرح ان کی مرتبہ کتابوں کے نئے نئے ایڈیشن برابر منظرِ عام پر آتے رہے ہیں۔ دوسری جانب ڈاکٹر ٹی.آر. رینا کی توجہ سے ان کے خطوط و مقالات کی متعدد جلدیں بھی شائع ہو چکی ہیں۔

ڈاکٹر رینا کی طرح نوجوان اسکالر ابراہیم افسر بھی رشید حسن خاں کی شخصیت اور ان کی تحریروں سے خاص شغف رکھتے ہیں۔ چنانچہ اولاً انھوں نے خاں صاحب سے متعلق مشاہیرِ اہلِ علم کی تحریروں کو دو جلدوں میں مرتب کر کے شائع کیا، جس کا عنوان ہے ''رشید حسن خاں تحریروں کے آئینے میں''، اس کے بعد انھوں نے تین کتابیں اور شائع کیں جن کے نام ہیں 1۔رشید حسن خاں کے انٹرویوز 2۔ نیّر مسعود بہ نام رشید حسن خاں 3۔رشید حسن خاں کی غالب شناسی۔

اب ان کا ذوقِ تحقیق اس طرف متوجہ ہے کہ خاں صاحب کے تمام تبصروں اور تجزیوں کو بھی یکجا کر کے شائع کر دیا جائے۔ چنانچہ ان کی تازہ ترین کتاب ''رشید حسن خاں کے تبصرے اور تجزیے'' (جلد اوّل) کے نام سے منظرِ عام پر آ رہی ہے۔ اس پر ان کا مقدمہ خاصا مفصل اور مبسوط ہے جو 57 صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ اُمید ہے کہ اس کتاب سے رشید حسن خاں کے علمی ابعاد پوری طرح روشن ہو کر سامنے آ جائیں گے اور اہلِ نظر اسے پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھیں گے۔ دعا ہے کہ عزیزم ابراہیم افسر کا علمی سفر اسی طرح برابر جاری رہے:

ہر لحظہ نیا طور ، نئی برقِ تجلّی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

....

پروفیسر ظفر احمد صدیقی
سابق صدر شعبۂ اُردو،
علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ
27 اکتوبر 2020

OOO

مقدمہ

اُردو دُنیا میں رشید حسن خاں کا نامِ نامی اسمِ گرامی کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ بنیادی طور پر اُردو ادب میں ان کی شناخت محقق، مدوّن، نقاد، ماہر املا، زبان و قواعد، فرہنگ نویس کے ساتھ ساتھ معلم و تبصرہ نگار کی ہے۔ رشید حسن خاں نے اسلامیہ اسکول شاہ جہاں پور میں درس و تدریس کی خدمات انجام دیتے ہوئے اپنی ادبی زندگی کا آغاز اور تبصرہ نگاری کی جانب توجہ مبذول کی۔ 29/ اکتوبر 1964 کو صدر اسلامیہ اسکول کے نام لکھے مکتوب میں اس بات کا حوالہ ملتا ہے۔ رشید حسن خاں نے اپنی کاوشوں میں اسلامیہ اسکول کے کردار کو سنگِ میل قرار دیا۔ لکھتے ہیں:

> ''میں نے اسلامیہ اسکول سے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا، بل کہ صحیح معنی میں اسی ماحول میں شعور کی آنکھیں کھلیں۔ اچھے ماحول کے اثرات، اچھے ساتھیوں کی ہمت افزائی سے اس اسکول کی چھوٹی سی لائبریری کے فیض سے، مطالعہ کا شوق اور بڑھا۔ لائبریری کی اچھی کتابوں نے تنقید و تحقیق کی طرف متوجہ کیا، اور آٹھ برس کی طویل مدّت اسی کی نشو و نما کے لیے بے حد سازگار ثابت ہوئی۔ لائبریری کی کتابوں نے میرے بیش تر رفیقانِ کار کی ہمّت افزائیاں اور اربابِ اختیار کی خاموش سرپرستی نے، مجھے اس قابل بنایا کہ میں اعلا تحقیقی کاموں میں حصہ لینے کا اہل سمجھا جاؤں۔''

(رشید حسن خاں کے خطوط، جلد دوم، مرتب ٹی. آر. رینا، نومبر 2015، ص 30)

اس ملازمت سے قبل رشید حسن خاں نے بریلی سے شائع ہونے والے ہفتہ وار ''ندرت'' میں نوکری

کرتے ہوئے اپنے ادبی و علمی ذوق کو پروان چڑھایا۔رشید حسن خاں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز بہ حیثیت نقّاد کیا۔ان کے ابتدائی مضامین تنقیدی نوعیت کے ہیں۔اس بات کی تصدیق اُنھوں نے خود کی ہے۔دراصل رشید حسن خاں کی عمر کے قیمتی ایام جس وقت تلاشِ معاش کے لیے ایک جگہ سے دوسری جگہ صرف ہو رہے تھے تو اُسی زمانے میں موصوف رسالہ ’شاعر‘، ’نگار‘ اور ’نقوش‘ کے علاوہ ’الحمراء‘، ’سیارہ‘ اور ’المنصور‘ وغیرہ موقر ادبی رسائل و جرائد میں اپنے تنقیدی مضامین ارسال کرتے تھے۔البتہ شاعری پر تنقید اور شاعروں کی زبان و بیان پر ادبی گرفت کرنا اپنا ادبی فریضہ سمجھتے تھے۔شعر و شاعری سے انھیں والہانہ شغف تھا۔فرصت الایام میں شاعروں کے کلام کو پڑھنا ان کا اولین فرض تھا۔ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے جب ان سے خدا بخش لائبریری، پٹنہ میں سمینار کے دوران 25 جنوری 1989 کو ایک انٹرویو میں یہ سوال معلوم کیا کہ ’’آپ کا پہلا مقالہ کس موضوع پر تھا اور کس رسالے میں طبع ہوا‘‘ اس کے جواب میں رشید حسن خاں یوں گویا ہوئے:

> ’’بھئی یہ تو مجھے اچھی طرح یاد نہیں ،لیکن یہ بات خوب یاد ہے میرے لکھنے کا آغاز شاعری کی تنقید سے ہوا تھا۔شاعری آج بھی مجھے پسند ہے اور تنہائی کے لمحوں میں میں شعری مجموعہ ضرور پڑھتا ہوں۔وہ میرا بہترین رفیق ہوتا ہے۔ مجھے اپنا ایک پُرانا مضمون یاد آتا ہے جو غالباً 1950 میں نگار میں شائع ہوا تھا۔ مضمون کا عنوان تھا ’شبلی کی فارسی شاعری‘۔اسی زمانے میں یا اس سے کچھ پہلے یا بعد میں ایک مضمون احمد ندیم قاسمی کی قطعات نگاری پر میں نے لکھا تھا۔تو میرے لکھنے کا آغاز شاعری کی تنقید سے ہوا اور اس سے مجھے اپنے ذوق کی تربیت میں بہت مدد ملی۔‘‘

(رشید حسن خاں کے انٹرویوز، مرتب، راقم الحروف، کتابی دنیا، دہلی، 2019، ص 108)

رشید حسن خاں نے صاف لفظوں میں واضح کر دیا کہ اُن کی ادبی زندگی کا آغاز شاعری کی تنقید سے ہوا۔ان کے مضامین اور تبصرے اپنے زمانے کے معیاری اور مشہور ادبی رسائل و جرائد میں شائع ہوئے۔نوبت رائے نؔظر یا فیؔض کی شاعری پر تنقیدی مضمون ہوں یا جوؔش، فراؔق، مجرؔوح، فغاؔں، عنؔبر بہرائچی، جگؔر وغیرہ کی شاعری پر کیے گئے تبصرے۔’ادیب، آج کل، نیا دور، تحریک، نگار، ایوانِ

اُردو، اُردو ادب، فنون' اور' ہماری زبان' جیسے معیاری و معتبر ادبی رسائل کے صفحۂ قرطاس کی زینت بنے۔ اپنے تنقیدی اور تحقیقی تبصروں کے سبب رشید حسن خاں اُردو دُنیا میں نہایت مشہور اور محترم ہو گئے۔ موصوف تا عمر اپنی منفرد تحریروں سے اہلِ قلم اور قارئین کو متاثر کرتے رہے۔ رشید حسن خاں کے اندازِ تحریر، علمی ذوق وشوق اور مدبّرانہ، عالمانہ فکر و نظر کے بارے میں پروفیسر قمر رئیس رقم طراز ہیں:

> ''1957-58 میں جب میں علی گڑھ میں پی ایچ .ڈی کر رہا تھا اور جامعہ اُردو کا ماہ نامہ 'ادیب' ترتیب دے رہا تھا تو رشید صاحب سے لکھوا کر میں نے کئی مضامین ادیب میں شائع کیے۔ ان میں ایک مضمون 1857 کی بغاوت پر تھا۔ اسی زمانے میں رشید صاحب نے 'اغلاط اللغات' کے عنوان سے ایک طویل مضمون انجمن ترقی ہند کے جریدے 'اُردو ادب' میں اشاعت کی غرض سے مجھے بھیجا۔ میں نے مضمون آل احمد سرور صاحب مدیر رسالہ کو اس اُمید کے ساتھ دیا کہ وہ اسے ضرور شامل کریں گے۔ لیکن چار پانچ مہینے تک پاس رکھ کر سرور صاحب نے مضمون پڑھنے کی زحمت نہیں کی۔ کیوں کہ ان کے نام سے بھی وہ آشنا نہیں تھے۔ میں مضمون لے کر اپنے اُستادِ معظم رشید احمد صدیقی کے پاس گیا۔ ان سے التجا کی کہ اسے وہ ضرور پڑھیں اور پسند آئے تو سرور صاحب کو 'اُردو ادب' میں اشاعت کے لیے بھیج دیں۔ وہ انجمن کی مجلس عاملہ کے رُکن تھے۔ اُنھوں نے مضمون پڑھ کر اپنی سفارش کے ساتھ سرور صاحب کو بھجوا دیا اور اس طرح اس طویل تحقیقی مضمون کی پانچ چھ قسطیں ''اُردو ادب'' میں شائع ہوئیں۔ میرا خیال ہے کہ رشید صاحب کا یہ پہلا عالمانہ مضمون تھا جس نے اُردو اہلِ نظر کو متاثر کیا۔''

(اُردو دُنیا، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، نئی دہلی، اپریل 2006، ص 11 تا 12)

رشید حسن خاں کا ایک اور مضمون جو لغت اور استعمالِ عام کے متعلق تھا، 'ہماری زبان' (علی گڑھ) کے شمارہ 24 جلد 16، 22 جون 1958 کو شائع ہوا۔ یہ مضمون بھی کئی قسطوں میں شائع ہوا۔ 'ہماری زبان' (علی گڑھ) کے مدیر بھی اُس زمانے میں آلِ احمد سرور صاحب ہی تھے۔

رشید حسن خاں کی ادبی کاوشوں بالخصوص ان کے تبصروں اور تجزیوں پر اظہار خیال پیش کرتے ہوئے پروفیسر عنوان چشتی رقم طراز ہیں:

''رشید حسن خاں اُردو کے ممتاز اہلِ قلم ہیں۔انھوں نے اُردو تحقیق کی سمت و رفتار کے تعین میں اہم خدمات انجام دی ہیں۔بعض اوقات،ان کے مضامین کے لب ولہجہ سے اختلاف کیا جاسکتا ہے مگر ان کی صاف رائے،بالغ نظری اور نتائج سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔انھوں نے عروض،معائب ومحاسن سخن،زبان، قواعد،لغت،تحقیق،تنقید اور تدوین متن پر مضامین لکھے ہیں۔جن میں ''تنقید کی زبان''،''معائب شاعری'' بہت اہم ہیں۔ان مضامین کے علاوہ موصوف نے تدوین اور تحقیق کے فن پر بھی خیال انگیز مضامین لکھے ہیں۔ان مضامین کے علاوہ انھوں نے اُردو میں تبصرہ نگاری کے فن کو وسعت دی۔انھوں نے اُردو کے نام ور مصنفین کی کتابوں پر جو تفصیلی تبصرے لکھے ہیں ان کی افادیت سے انکار نہیں۔اس سلسلے کے تبصروں پر مجروحؔ سلطان پوری کے مجموعۂ کلام ''غزل'' پر فیضؔ کے ''دستِ صبا'' پر ڈاکٹر رفیق حسین کے تحقیقی مقالے ''اُردو غزل کا نشو نما'' پر، مالک رام کی دو کتابوں ''تذکرۂ معاصرین'' اور ''دیوانِ غالب کے صدی اڈیشن'' پر نیز ''علی گڑھ تاریخ اُردو ادب'' پر ان کے تبصرے یادگار رہیں گے۔مضامین اور تبصروں کے علاوہ انھوں نے شعرا کے کلام کے انتخابات پر مختصر مقدمے بھی لکھے ہیں۔ان مقدموں میں شاعر کے عہد،شخصیت،اس عہد کی زبان اور رجحانات،شاعر کے کلام کی خصوصیات اور اس کے اسلوب سے دل کش بحث کی گئی ہے۔رشید حسن خاں صاحب کے مضامین،تبصروں اور مقدموں میں زبان و بیان،عروض وقواعد،معائب ومحاسن سخن،تدوین و تحقیق اور تنقید کے بعض اہم اور بنیادی امور زیرِ بحث آئے ہیں۔''

(رسالہ تحریک،نئی دہلی جون 1974،ص 30)

رشید حسن خاں کے تبصراتی و تجزیاتی مضامین کی فہرست طویل ہے۔ان کے بعض مضامین ان کی کتابوں

میں شامل ہیں اور کچھ مضامین ایسے بھی ہیں جو ان کی کسی بھی کتاب میں شامل نہیں، اور کچھ تبصراتی و تجزیاتی نما خطوط ادبی رسائل و جرائد کی فائلوں میں بند ہیں۔ راقم الحروف کی کوشش ہے کہ رشید حسن خاں کا جتنا بھی ادبی سرمایہ اوراقِ پارینہ بن چکا ہے انھیں کتابی صورت میں قارئین کے سامنے پیش کیا جائے۔

بیسویں صدی کی پانچویں دہائی کے بعد لکھے گئے تنقیدی اور تحقیقی مضامین کے سبب رشید حسن خاں کی شہرت چہار سو ہونے لگی۔ ادبی حلقوں میں ان کا نام ادب و احترام سے لیا جانے لگا اور بہ طور محقق و نقاد ان کا تعارف ادبی حلقوں میں ہونے لگا۔ رشید حسن خاں، آزادی کے بعد نئے لکھنے والوں کی فہرست میں پیش پیش رہے۔ ویسے اِنھوں نے اپنی ابتدائی تحریروں کو ''زمانۂ جہالت'' کی تحریریں قرار دیا ہے۔ اس بات کا انکشاف انھوں نے اپنے کئی خطوط میں کیا ہے۔ پروفیسر رفیع الدین ہاشمی (لاہور) نے جب خاں صاحب سے ان کے مضامین کی فہرست کے بارے میں معلوم کیا تو انھوں نے 2 مئی 2005 کو لکھا:

> ''اُن دنوں میں ''لکھنا لکھانا'' شروع کر چکا تھا۔ میرا پہلا مضمون احمد ندیم قاسمی صاحب کے قطعات کے مجموعے ''رم جھم'' (شاید یہی نام تھا) پر شاعر (آگرہ) میں شائع ہوا تھا۔ پھر آثر لکھنوی کے ترجمۂ ''گیتا'' پر طویل تبصرہ چھپا تھا اور پھر نگار میں شبلی کی فارسی شاعری پر طویل مضمون چھپا تھا (وغیرہ)۔ یہ 1952 کی بات ہے، پھر 1954 میں (سنہ اچھی طرح یاد نہیں) فیضؔ کے مجموعے ''دستِ صبا'' پر 1955 میں مجروحؔ کے مجموعے ''غزل'' پر طویل تبصرے شائع ہوئے (وغیرہ)۔ پھر اُردو ادب میں طویل تحریر 'اغلاط اللغات' شائع ہوئی تھی۔''

(رشید حسن خاں کے خطوط، جلد دوم، نومبر 2015، ص 318)

ان عالمانہ تحریروں کے سبب ہی رشید حسن خاں کو پروفیسر خواجہ احمد فاروقی جیسا قدر شناس انسان ملا۔ پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کی بدولت ہی خاں صاحب کی دہلی یونی ورسٹی میں اگست 1959 میں ریسرچ اسسٹنٹ لائبریرین کے عہدے پر تقرری ہوئی۔ دہلی یونی ورسٹی کی ملازمت میں آنے کے بعد ان کی تحقیقی، تدوینی اور تنقیدی صلاحیتیں نکھر کر اُردو دُنیا کے سامنے آئیں۔ ان کے تدوینی کارناموں کی خوب پذیرائی ہوئی۔ پروفیسر گیان چند جین نے رشید حسن خاں کے تدوینی کارناموں کی بنیاد پر ''خدائے تدوین'' کے لقب سے یاد کیا۔ دوسری جانب رشید حسن خاں کے بلیغ اور دوٹوک تنقیدی تبصروں اور تجزیوں کی وجہ

سے کئی ادیبوں نے ان پر سخت اعتراض کیا۔ یہاں تک کہ انھیں ''منفی'' اور ''خشک نقاد'' تک کہا گیا۔

تحقیق و تدوین کے علاوہ رشید حسن خاں کو شہرتِ دوام بخشنے والا کارنامہ ان کی تبصرہ نگاری ہے۔ ان کے تبصرے تحقیقی و تنقیدی نوعیت کے ہیں۔ ان کے زیادہ تر تبصرے کتابی شکل میں منظرِ عام پر آ کر دادِ تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ ''تلاش و تعبیر''، ''تفہیم''، ''ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ'' اور ''تدوین۔ تحقیق، روایت'' میں ہم ان تبصروں کا گہرائی اور گیرائی کے ساتھ مطالعہ کر سکتے ہیں۔ لیکن رشید حسن خاں کے بعض تبصرے ایسے بھی ہیں جو ان کی کسی بھی کتاب میں شامل نہیں ہیں، بل کہ کچھ تبصرے آج بھی رسائل و جرائد میں موجود ہیں۔ ان تبصروں کو کتابی شکل میں منظرِ عام پر لانے کی کاوشیں خاک سار کر رہا ہے۔ یہ تبصرے جب کتابی شکل میں منصۂ شہود پر آ جائیں گے تو میرا ماننا ہے کہ تبصرے نہ صرف رشید حسن خاں کی تحقیقی و تنقیدی خدمات کو دنیائے ادب کے سامنے پیش کریں گے بل کہ یہ تبصراتی اور تجزیاتی کتابیں ایک ادبی شاہ کار کا درجہ رکھیں گی۔

جن تبصروں اور تجزیوں نے رشید حسن خاں کی علمی شہرت کو ادبی دنیا میں بامِ عروج پر پہنچایا ان میں منشی نوبت رائے نظرؔ لکھنوی، احمد ندیم قاسمی کے چند قطعات، فیضؔ کی شاعری کے چند پہلو، تاریخ ادب اُردو، ترقی اُردو بورڈ کا لغت، دیوانِ غالب (صدی اڈیشن)، اُردو شاعری کا انتخاب، عظیم باغی، فارسی کی دلکش داستانیں، علی گڑھ تاریخ ادب اُردو، حرفِ معتبر، تحریک سلور جبلی نمبر، فاعتبروا یا اولی الابصار، تذکرۂ معاصرین، غزل مجروحؔ، دستِ صبا پر ایک نظر، سموم صبا پر ایک نظر وغیرہ سرِ فہرست ہیں۔ ان تبصروں اور تجزیوں میں رشید حسن خاں نے تبصروں اور تجزیوں کی تعریف ہی بدل دی۔ دراصل موجودہ وقت میں کتابوں پر جو تبصرے ہو رہے ہیں ان میں سوائے تعریف کے کچھ ہوتا نہیں ہے۔ لیکن رشید حسن خاں کے تبصروں اور تجزیوں کا جب ہم عمیق مطالعہ کرتے ہیں تو ان کی محنت شاقہ اور ادبی جستجو و لگن کا ہمیں اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ ساتھ ہی اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ رشید حسن خاں نے اپنے تبصروں میں جن ادبی نکات کو اٹھایا وہ بے سود اور بے مطلب بالکل نہیں ہیں۔ ان تبصروں کی خاص بات یہ بھی ہے کہ رشید حسن خاں تبصرہ کرتے وقت رشتوں کا پاس یا لحاظ نہیں رکھتے تھے۔ اس ضمن میں ان کا ماننا تھا کہ ''میں لکھتے وقت کسی شخصیت سے مرعوب نہیں ہوتا بل کہ شخصیت نے کیا لکھا ہے؟ میں اس پر بحث کرتا ہوں''۔ ان کا یہ بھی کہنا تھا کہ ''میں لوہے کے قلم سے لکھتا ہوں لیکن اپنے اندر ایک دردمند دل

بھی رکھتا ہوں''، رشید حسن خاں نے کبھی بھی فرمایشی تبصرے اور تجزیے رقم نہیں کیے۔ لیکن علمی نوعیت کی کتابوں پر اپنی بے باک راے کا اظہار کرنا انھیں خوب پسند تھا۔ ڈاکٹر ٹی. آر. رینا نے رشید حسن خاں کی تبصرہ نگاری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

''خاں صاحب کے بعض خطوط سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُنھوں نے فرمائشی قسم کے تبصرے دوسروں کی کتابوں یا شعری مجموعوں پر لکھنا کبھی پسند نہیں کیا۔ ایسے کاموں کے لیے وہ ہمیشہ معذرت کرلیا کرتے تھے۔ البتہ کوئی ادبی یا علمی کتاب اُن کے سامنے آتی تو وہ اُس کا اچھی طرح پوسٹ مارٹم کرتے۔ اس کی زندہ مثال 'علی گڑھ تاریخِ ادب اُردو' ہے۔ خاں صاحب کے تبصرے کے بعد وائس چانسلر علی گڑھ یونی ورسٹی نے اس کے سبھی نسخے مارکیٹ سے واپس منگوا کر جمع کر لیے تھے۔''

(رشید حسن خاں کے خطوط، جلد دوم، مرتّب ڈاکٹر ٹی. آر. رینا، نومبر 2015، ص 34)

رشید حسن خاں کی عمر جب صرف پچیس برس کی تھی تب انھوں نے علامہ شبلی نعمانی کی فارسی شاعری پر اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار رسالہ ''نگار'' کے شمارہ 5، جلد 57، مئی 1950 صفحہ 15 تا 25 میں کیا۔ ''شبلی کا فارسی تغزل'' تبصرے کو پڑھنے کے بعد عام قارئین کے ساتھ اُردو ادب کے نامور ناقدین بھی غور و خوض کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ایک غیر معروف شخص مشرقی علوم کے بوتے شبلی کی فارسی شاعری کا اتنا بہترین تجزیہ کیسے کر سکتا ہے۔ خاں صاحب نے اس تبصرے میں ثابت کیا کہ شبلی صرف مولوی صفت انسان نہیں تھے بل کہ ان کے سینے میں بھی ایک دل دھڑکتا تھا جو بمبئی جا کر اس شہر کی رنگینی میں گم ہو جاتا تھا۔ بمبئی میں جتنے بھی ایام ان کے گزرتے وہ مولانا شبلی کے نہیں صرف شبلی کے گزرتے تھے۔ یہاں رہ کر صرف شبلی کی شناسائی حافظؔ اور خیامؔ سے رہ جاتی اور مولانا رومؔ اور ابو حنیفہ سے ان کا تعلق برائے نام رہتا تھا۔ بمبئی کا ذکر آتے ہی شبلی جھومنے لگتے اور جھومتے جھومتے بے خود ہو جاتے تھے۔ رشید حسن خاں کی نظر میں شبلی مولوی ہوتے ہوئے بھی خوش مذاق انسان تھے۔ ان کی ہر غزل شوق، سرمستی، مسرت، والہانہ بیان اور شوخی کا مجموعہ ہے۔ ان کی شاعری میں انوکھا نشہ ہے، سحر ہے جو آہستہ آہستہ قاری کے ذہن کو متاثر کرتا ہے۔ رشید حسن خاں نے اپنے مضمون میں خورشید الاسلام کا وہ تاریخی قول نقل کیا جو انھوں نے شبلی کی شخصیت کے بارے میں کہا تھا کہ ''شبلی پہلے یونانی تھے جو مسلمانوں میں

پیدا ہوئے، اگر وہ انشا پرداز نہ ہوتے تو مصور ہوتے''۔ لیکن خاں صاحب کا ماننا تھا کہ اگر شبلی شاعر نہ ہوتے تو یقیناً مصور ہی ہوتے، خواہ یونانی ہوتے یا نہ ہوتے۔ رشید حسن خاں کے تبصرے کا ایک اقتباس قارئین کی خدمت میں پیش ہے جس میں انھوں نے ان کی شاعری، ان کی طبیعت، مولویانہ ماحول اور بمبئی سے والہانہ شغف کے بارے میں اظہارِ خیال پیش کیا ہے:

> ''حقیقی جذبات سے شبلی عمر بھر بادۂ انگور سے دور بہت دور رہے۔ نیز تنہا شراب کا یہ اثر ہو بھی نہیں سکتا۔ اِن کے جذبات شراب سے زیادہ تند تھے اور طبیعت مصوّروں والی، اِن دونوں چیزوں نے مل کر ان کے احساسات کو شعلہ ریز بنا دیا تھا۔ مزید برآں طرّہ یہ کہ وہ مولوی تھے۔ مولویانہ ماحول میں رہنا پڑا تھا جہاں ذرا سی لغزشِ پا یا جنبشِ نگاہ بھی ''غیر معتبر'' بنانے کے لیے کافی ہوتی ہے، اِس لیے وہ اپنے دل کی بات جی بھر کر نہیں کہہ پاتے تھے۔ لیکن جب وہ اِس ماحول یا اِن تصوّرات سے کچھ دیر کے لیے نکل پاتے تھے تو اِن کی فطری شعریت عود کر آتی تھی۔ خارجی محرکات کے تہیج سے جذبات جوان ہو جاتے تھے۔ اِس عالم میں جو بات نکل جاتی تھی وہ شرابِ دو آتشہ ہوتی تھی۔ خواہ وہ بمبئی میں رہ کر غزل گوئی ہو یا اعظم گڑھ میں بیٹھ کر ''خط نویسی'' لیکن یہ امر مسلّمہ ہے کہ اِن خطوں میں بھی بمبئی کا تصوّر شریک ہوتا تھا، جبھی تو کسی دوسرے کو خط لکھتے وقت شبلی نے کبھی ''وَاَنَا اوّل العابدین'' نہیں لکھا اور نہ کسی کو اپنے شعر کا مطلب اِس طرح سمجھایا کہ ''اِس نے دیکھا خوب نظر بھر کر نہیں دیکھا''۔ اِس بات کا تصوّر کیا بھی نہیں جا سکتا ہے اور ایک طرح کا ''گناہ'' بھی ہے کہ اگر شبلی ساری عمر بمبئی ہی میں رہتے یا پیرس میں تو پھر کیا ہوتے، ہاں اتنا بالیقین کہا جا سکتا ہے کہ اس وقت الفاروق و النعمان دیکھنے کو نہ ملتیں، ہاں مشرقی ادب میں حافظ و خیام وغیرہ کے علاوہ ایک نام کا اضافہ ضرور ملتا۔''

رشید حسن خاں نے 1953 میں رسالہ 'شاعر' (بمبئی) میں نواب مرزا جعفر علی خاں آثر لکھنوی کے بھگوت گیتا کے منظوم ترجمے ''نغمۂ جاوید پر ایک نظر'' عنوان سے تنقیدی تبصرہ تحریر کیا۔ رشید حسن خاں نے مرزا جعفر

علی خاں آثرؔ لکھنوی کے اس عظیم کارنامے کے لیے مبارک باد پیش کرتے ہوئے ان کی زبان و بیان پر دسترس اور رموز و فنونِ شاعری کے نکتہ داں ہونے کی حیثیت سے ان کی جامع کمالات شخصیت کو اُردو ادب کے لیے سرمایۂ افتخار قرار دیا۔ ساتھ ہی رشید حسن خاں نے ان کی زبان کو مستند اور اہلِ زبان کے فرمودات کے مساوی قرار دیا۔ ''گیتا'' ہندو مذہب کی مقدس کتاب ہے۔ اس میں بھگوان سری کرشن کے ذریعے ہندو مذہب کے بنیادی اصول و ضوابط بیان کیے گئے ہیں۔ مذہبی کتابوں بالخصوص ہندو مذہبی فلسفیانہ کتابوں کا ترجمہ کرنا کوئی آسان کام نہیں جب تک کہ صاحب ترجمہ نگار دوسرے مذہب کے رسم و رواج اور مذہبی نکات سے گہری واقفیت نہ رکھتا ہو۔ ان تمام باتوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے رشید حسن خاں نے آثرؔ لکھنوی کے ترجمے میں در آئی غلطیوں کی جانب توجہ مبذول کی۔ ان کے نزدیک آثرؔ صاحب جیسے قادر الکلام شاعر کی اس تصنیف میں قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ الفاظ مفہوم ادا کرنے سے قاصر ہیں جگہ جگہ اشعار میں کئی لفظ اس طرح محذوف فرض کیے گئے ہیں کہ مفہوم سمجھ میں نہیں آتا۔ خاں صاحب نے صرف چھے سات ہفتوں کی قلیل مدت میں کیے گئے اس منظوم ترجمے کی افادیت اور اہمیت پر سوال قائم کیے۔ اس تبصرے میں انھوں نے منظوم ترجمے کے بند در بند، اشعار کے لفظی تراجم اور مفہوم و مطالب پر فلسفیانہ بحث کی ہے۔ آثرؔ لکھنوی کے منظوم ترجمے ''نغمۂ جاوید پر ایک نظر'' کے بارے میں رشید حسن خاں رقم طراز ہیں:

''حیرت ہے کہ ایک مستند زبان داں کے یہاں اتنی غلطیاں اور خامیاں کس طرح موجود ہیں، اس سلسلے میں ایک بات میری سمجھ میں آئی ہے۔ جناب آثرؔ نے ابتدائے کتاب میں تصریح کر دی ہے کہ یہ ترجمہ جو 224 صفحات پر مشتمل ہے، صرف چھے سات ہفتوں کی محنت کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے کہ اتنی عظیم الشان فلسفیانہ تصنیف کے ترجمے کے لیے اتنی سی مدت کم اور بہت کم ہے۔ دنیا کی ہر چیز کے معیار میں تغیرات و انقلابات سے کمی بیشی ہو سکتی ہے لیکن ادب کا معیار کبھی نہیں گر سکتا۔ چھے سات ہفتوں کی قلیل مدت میں ایسی کتاب کا ترجمہ کرنا جو اپنی فلسفیانہ تعلیمات کے باعث الہامی کتاب سمجھی جاتی ہو، اس کتاب پر یا اپنے آپ پر ستم کرنا ہے۔ کتاب میں اتنی غلطیوں کی یہی وجہ ہے کہ مرزا صاحب نے جلد سے جلد اس کام کو نپٹا دینا چاہا۔''

رشید حسن خاں نے جب فیضؔ کے مجموعۂ کلام ''دستِ صبا پر ایک نظر'' پر تنقیدی تبصرہ کیا تو اُس وقت فیض احمد فیضؔ اور ترقی پسند تحریک دونوں کا جادو لوگوں کے سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ کیوں کہ فیضؔ اس تحریک کے نمایندہ شاعر تسلیم کیے جاتے تھے۔ ایسے میں ایک غیر معروف شخص کے ذریعے فیضؔ کی شاعری، زبان و بیان اور اسلوب پر مدلّل بحث و مباحثے کے علاوہ ان کے مجموعوں پر تبصرہ اور تجزیہ کرنا ادبی جرأت مندانہ بات تھی۔ اس تبصرے کے بعد ادبی حلقوں میں رشید حسن خاں کی خوب پذیرائی ہوئی۔ انھوں نے فیضؔ کی شاعری کو بحر، وزن، زبان اور عروض کے ضابطے کے تحت پرکھا۔ اس تبصرے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ رشید حسن خاں شاعری کے اوزان اور تقطیع سے بہ خوبی واقف تھے۔ فیضؔ کی شاعری کے متعلق رشید حسن خاں رقم طراز ہیں:

> ''مشہور شاعر اور ادیب فیض احمد فیضؔ کا جدید مجموعۂ کلام پیشِ نظر ہے۔ فیضؔ ترقی پسند گروپ کے بہترین شاعر سمجھے جاتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ ان کے یہاں جو شگفتگی ہے اس سے بہت سے شاعر محروم ہیں وہ دوسروں کی طرح غمِ دوراں کے دُور سے تماشائی نہیں بل کہ اس کے آہنی شکنجے میں پابند ہیں۔ لیکن ان کے بیانِ غم میں ان کے ذاتی الم و تاثرِ غم کا کوئی شائبہ نہیں ملتا اور نہ اس میں وہ غم آفریں عناصر ملتے ہیں جن سے مصیبت کا طویل احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ مزید قابلِ قدر بات ہے کہ ان کے یہاں کسی موقع پر غیر قابو یافتہ جذباتیت اور لہجہ کی درشتی نہیں پیدا ہوتی۔ یہ ایسی خصوصیات ہیں جن سے اچھے اچھے شاعر محروم رہتے ہیں۔ آج کل غمِ دوراں کا بیان ایک شیوۂ عام ہو گیا ہے۔ ہر شخص اس کو سنتِ شاعری سمجھ کر اونچی سے اونچی لے میں الاپتا ہے۔ لیکن ہوتا یہ کہ زندگی عموماً اس جوہرِ لطف سے خالی ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ بیان اثر سے خالی رہتا ہے۔ صرف ہنگامہ آفرینی کا فرض ادا ہو جاتا ہے اور ترقی پسندی کی سند ہاتھ آ جاتی ہے۔ فیضؔ کی خوبی یہ ہے کہ وہ قید و بند کی افتاد سے پہلے جس طرح شعلہ نوائی کرتے تھے اور ان کے یہاں جو رجائیت تھی وہی آج بھی قائم ہے۔ بل کہ اس حادثے نے ان کے کلام میں اجتماعی جدّ و جہد کا مسرّت آفریں

پہلو اور زیادہ تاب ناک کر دیا ہے اور ان کے لہجے میں وہ تلخی نہیں پیدا ہوئی جس سے تاثیر دور بھاگتی ہے۔" (رسالہ تحریک، نئی دہلی، مئی 1954، ص 116)

اس تبصرے میں رشید حسن خاں نے فیضؔ کی شاعری میں لفظی معائب بھی تلاش کیے۔ رشید حسن خاں کا یہ تبصرہ فیضؔ کی شاعری پر ناقدانہ گرفت کی بہترین مثال ہے۔ اسی طرح مجروحؔ سلطان پوری کے مجموعۂ کلام "غزل" پر بھی رشید حسن خاں نے محققانہ، عالمانہ، اور ناقدانہ تبصرہ رقم کیا۔ خاں صاحب نے "غزل" کے حصۂ اوّل کو اغلاط کا مجموعہ قرار دیا۔ اُنھوں نے اپنے تبصرے میں مجروحؔ کے کلام کو غزل کے آہنگ سے عاری، اندازِ بیان اور مفہوم میں سنگلاخیت کا نہ ہونا قرار دیا۔ خاں صاحب نے اپنے تبصرے کے ذریعے مجروحؔ کی شاعری میں ترقی پسند تحریک کے عناصر کو خوب سے خوب تر تلاش کیا۔ انھوں نے مجموعۂ کلام "غزل" پر سردار جعفری کے لکھے پیش لفظ کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا۔ سردار جعفری کے مطابق شاعر سیاست سے متاثر ہو کر شاعری کرتا ہے اور خاں صاحب کے نزدیک یہ نظریہ غلط اور گمراہ کُن تھا۔ خاں صاحب کا نظریہ تھا کہ 1936 کے بعد اکثر شاعروں نے ترقی پسند تحریک سے متاثر ہو کر شاعری کی ہے۔ مجروحؔ بھی اپنے وقت کے حالات اور سیاست سے متاثر تھے۔ غور کرنے والی بات ہے کہ مجروحؔ نے اربابِ اختیار کا دامن چھوڑ کر محبت اور امن کے دامن کو تھامے رکھا۔ رشید حسن خاں نے مجروحؔ سلطان پوری کے مجموعۂ کلام "غزل" پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

> "اس مجموعہ کے دوسرے پہلو یعنی زبان و بیان کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ مجروحؔ کے اچھے اشعار دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے اندر شعر کہنے کی نہایت عمدہ صلاحیت ودیعت کی گئی ہے، یعنی وہ فطری شاعر ہیں۔ لیکن اُنھوں نے ترقی پسندی کے چکّر میں پڑ کر اپنی صلاحیت کو بُری طرح مجروح کر لیا۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں زبان و بیان کی فحش غلطیاں اتنی زیادہ ملتی ہیں کہ تعجب ہوتا ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ اگر انھوں نے اس طرف توجہ نہیں کی تو ان کے کلام میں کبھی وہ بلندی اور حُسن نہیں پیدا ہو سکتا جس سے قبول عام کی سند ملتی ہے اور بقائے دوام کی ضمانت ہاتھ آتی ہے۔ کچھ نہ کچھ خامیاں ہر شخص کے یہاں ہوتی ہیں، لیکن ان کی نوعیت دوسری ہوتی ہے۔ مجروحؔ کے یہاں تو یہ عالم ہے جیسے شاعر

جان بوجھ کر صحیح راستے سے کترا کر چل رہا ہو۔ ترقی پسند شعرا میں ایک مستقل برائی یہ بھی ہے کہ لوگ مواد پر ساری توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور طرز ادا کو بالکل نہیں دیکھتے۔ میں کچھ ایسے مقامات پیش کرتا ہوں:

کہاں وہ شب کہ تیرے گیسوؤں کے سائے میں
خیال صبح سے پھر آستیں بھگو دیتے!
بہانے اور بھی ہوتے جو زندگی کے لیے
ہم ایک بار تری آرزو بھی کھو دیتے

دونوں اشعار کی ردیف غلط ہے۔ پہلے شعر میں آستیں بھگو لیتے بے محل ہے اور دوسرے میں آرزو چھوڑ دیتے۔ کیوں کہ آرزو کھو دینا غلط ہی نہیں غیر فصیح بھی ہے۔''

(رسالہ تحریک، نئی دہلی، اکتوبر 1954، ص 12)

رشید حسن خاں نے اصغر گونڈوی کے پرستار اور انھیں کے رنگِ سخن کی اتباع کرنے والے مشہور ادیب و ناقد مرزا احسان احمد احساں اعظم گڑھی کے مجموعۂ کلام ''پیام کیف'' پر 1955 میں ماہ نامہ ''نگار'' (لکھنؤ) کے لیے ایک طویل تبصرہ نما مضمون ''پیامِ کیف میری نظر میں'' تحریر کیا۔ موصوف نے مضمون کے آخر میں یہ تحریر کیا کہ میں نے (رشید حسن خاں) دو سو صفحات پر مشتمل اس مجموعے کے صرف 54 صفحات پر سرسری نظر ڈالی ہے۔ رشید حسن خاں کے مطابق مرزا احساں نے اپنے مجموعے میں سختی کے ساتھ اس بات کا لحاظ رکھا ہے کہ تغزل میں غمِ محبت کا ایسا بیان ہو جس سے پاکیزگیِ محبت کرنے والے دل کو دلِ حسرت زدہ بنانے کے بجائے جذباتِ کیف سے لبریز کر دے۔ خاں صاحب نے مرزا احساں کے شعری محاسن کا موازنہ اصغر گونڈوی کے رنگِ سخن سے کیا۔ مرزا احسان تصوف کے دلدادہ تو ہیں لیکن بہ قول خاں صاحب ان کے کلام کا مطالعہ کرنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ ان کا یہ ذوق صرف ذہنی لگاؤ کی حد تک ہے۔ انھوں نے اس کے لیے مرزا احساں کے ایسے اشعار کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے جن میں تصوف کا رنگ گاڑھا ہونے کے بجائے پھیکا ہے۔ رشید حسن خاں نے مرزا احساں کے اس مجموعے میں زبان کے عیوب کی بھی نشان دہی کی۔ رشید حسن خاں نے اس تبصراتی مضمون میں غزل اور اس کے معائب و محاسن کے ساتھ اس کے لب و لہجے، اختصار اور دبستان لکھنؤ کی غزلیہ شاعری کے روشن پہلوؤں کے علاوہ اس

مجموعے کے اسلوب و بیان پر بھی ناقدانہ باتیں تحریر کیں۔ان باتوں سے صاف ظاہر ہے کہ رشید حسن خاں اپنے ابتدائی دور میں شاعری بالخصوص اپنے ہم عصر شعرا کے کلام یا اُردو ادب کے مشہور شعرا کے کلام کا گہرائی و گیرائی کے ساتھ ان کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ بھی لیتے تھے۔میں ''پیامِ کیف میری نظر میں'' سے ایک اقتباس پیش کر رہا ہوں تا کہ قارئین رشید حسن خاں کے تنقیدی خیالات سے روشناس ہو سکیں اور اندازہ کر سکیں کہ ایک 30 سال کا نوجوان اپنے دور کے شاعروں کے کلام کو کس نظر سے دیکھ رہا ہے:

''غزل میں حُسنِ خیال سے زیادہ حُسنِ بیان کا کرشمہ ہوتا ہے۔خیال کتنا ہی بلند ہو لیکن اگر اس کو مناسب الفاظ میں نہ ادا کیا جائے تو اس کی کوئی قیمت نہیں رہتی ہے۔خصوصاً جذبات و کیفیاتِ محبت کہ ان کو ادا کرنے کے لیے تو نہایت نرم و نازک لہجے کی ضرورت ہوتی ہے۔غزل درحقیقت آبگینۂ نازک مزاج ہے جس کی نزاکت کسی ٹھیس کی متحمل نہیں ہو سکتی،اسی لیے کہا جاتا ہے کہ جن لوگوں کو یہ کمالِ شیشہ گری نہیں آتا،اُن کو اس کارگہِ شیشہ گراں میں آنا ہی نہیں چاہیے۔ جناب احسانؔ نے خیال رکھا ہے کہ ان کی غزلوں میں ایسے عناصر نہ آئیں جن سے یاس والم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں،اس لیے ان کی غزلیں گریہ و ماتم سے خالی ہیں۔لیکن ان میں کیف و نشاط بالکل نہیں ہے جس کی وجہ اوپر لکھ چکا ہوں۔اس کے ساتھ ساتھ ان کی غزلیں اس حُسن سے بھی معرّا ہیں جو لکھنؤ اسکول کی بے مثل خصوصیت ہے۔ لکھنؤ کی اس مخصوص شاعری میں خیال میں کتنا ہی ابتذال سہی،لیکن اس میں حسنِ زبان،اسلوبِ ادا اور طرزِ بیان کی جو خوبیاں پائی جاتی ہیں وہ بہر طور قابلِ لحاظ ہیں۔احسانؔ صاحب کے یہاں وہ خوبیِ زبان بالکل نہیں ہے جو دوسرے عناصر کو چمکا دیتی ہے۔ان کے پورے بیان میں ایک کرخت و درشت لہجہ ہے اور غیر دل کش اسلوب۔مثال کے طور پر میں بعض اشعار پیش کرتا ہوں۔یہ وہ اشعار ہیں جن میں انھوں نے علی الرّغم دبستانِ لکھنؤ غمِ محبت کو سرود انگیز بنا کر پیش کیا ہے اور اس راہ کی سختیوں کو تازیانۂ شوق سے تعبیر کیا ہے۔''

رشید حسن خاں نے جولائی 1957 میں ماہ نامہ ''نیا دور'' میں اُردو ادب کے ممتاز اور اعتدال پسند ناقد پروفیسر آل احمد سرور کے شعری مجموعے ''ذوقِ جنوں پر ایک نظر'' عنوان سے تبصراتی مضمون تحریر کیا۔ موصوف کے مذکورہ شعری مجموعے کو ادارہ فروغِ اُردو لکھنؤ نے تزک و احتشام کے ساتھ شائع کیا تھا۔ اس مضمون کو آلِ احمد سرور نے تین حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلے حصے میں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر تخلیق کیے گئے ادب کا محاکمہ پیش کیا ہے۔ رشید حسن خاں نے اس حصے میں ذوقِ جنوں پر آل احمد سرور کے لکھے گئے مقدمے کو بھی ترقی پسند تحریک کے غلغلے کے باوجود غیر جانب دار تسلیم کیا۔ ساتھ ہی انھوں نے جدید شاعری کی زبان و بیان پر بھی اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا۔ دوسرے حصے میں رشید حسن خاں نے آل احمد سرور کی منتخب نظموں اور غزلوں کا جائزہ پیش کیا۔ مضمون کے تیسرے حصے میں رشید حسن خاں نے آل احمد سرور کی شاعری کو زبان و بیان کے اصولوں کے تحت پرکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ خاں صاحب کے مطابق خیال کتنا ہی اچھا ہو لیکن اگر الفاظ و اسلوب ساتھ نہ دیں تو بات میں حسن پیدا نہیں ہوگا۔ انھوں نے اس حصے میں مزید لکھا کہ سرور کے اس مجموعۂ کلام میں زبان و بیان کی خامیاں خاص طور سے قابل افسوس ہیں۔ ان کی نظر میں سرور صاحب کا قد نئی نسل میں بہ طورِ ناقد بہت اونچا ہے ایسے شخص کے یہاں اگر محاوراتِ الفاظ، عروض و طرزِ ادا کی واضح غلطیاں ہیں تو اندیشہ ہوتا ہے کہ جوشِ عقیدت میں کہیں اُن کو بھی بہ طورِ سند نہ پیش کیا جائے۔ اس حصے میں رشید حسن خاں نے آل احمد سرور کے اشعار میں عروض اور بیان کی غلطیوں کو قارئین کے سامنے پیش کرتے ہوئے واضح دلائل پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے شعر میں در آئی غلطیوں مثلاً، حشو و زوائد، تعقید و سستیِ بندش اور غزل میں ثقیل و غیر متناسب الفاظ کا تجزیہ پیش کرتے ہوئے لکھا:

> ''سرورؔ جیسے کار آگاہ بندے سے اس کی توقّع نہیں تھی۔ ان کے علاوہ بندش کی سستی حشو و زوائد ثقیل و غیر مناسب مرکّبات کا استعمال جیسی معمولی خامیاں جو مبتدیوں سے متعلّق ہیں، اِس دیوان میں ہیں اور خاصی تعداد میں اور یہ خاص طور پر بہت افسوس ناک پہلو ہے۔ اگر جواں سال و جواں فکر شعرا ایسی زبان دراز غلطیاں کریں تو ایک حد تک گوارہ کیا جا سکتا ہے لیکن پختہ کار حضرات کے لیے یہ آزادیاں کچھ مناسب نہیں ہیں۔ صرف مثال کے لیے مذکورہ بالا عنوانات کے

تحت کچھ مصرعے نقل کرتا ہوں جس سے اس رنگ کا صحیح اندازہ ہوگا:

حشو وزوائد:

سیہ بختی میں اک صبح وطن کی آزمائش ہے
محیط بحر کے موتی فراز عرش کے تاج
کل جو ایک خوبی تھی آج ہے وہ خامی بھی
ڈھلتی ہے وہ مئے اک ترے پیمانے میں ساقی
اک ایسے دشت میں خیمہ بپا کرنے سے کیا حاصل
ہاں جھلک جاتی ہے اک خونِ جگر کی لالی

رشید حسن خاں نے ماہ نامہ ''تحریک'' اپریل 1960 میں ''در شہرِ شانیز کنند'' عنوان سے ایک مضمون تحریر کیا۔ اس مضمون میں ایران کے ایک ادیب ''عبدالرسول'' (استاذ ادبیاتِ فارسی) کے دو جلدوں میں مرتب کردہ خاقانی کے دیوان (شائع نول کشور پریس) پر تنقیدی مباحث شامل کیے۔ رشید حسن خاں نے ہندوستان اور ایران کے ماہرین فارسی کی مرتب کردہ کتابوں کو حوالہ تسلیم کرتے ہوئے اس کتاب پر اظہارِ خیال پیش کیا۔ انھوں نے عبدالرسول کی اس کاوش کو تدوین کے اصولوں سے انحراف کرتی ہوئی بدترین تدوین قرار دیا۔ ساتھ ہی یہ بھی لکھا کہ اس کتاب میں تحقیقی اصولوں کا لحاظ نہیں رکھا گیا ہے۔ یہاں تک کہ فاضل مرتب نے کہیں اس بات کا حوالہ پیش نہیں کیا کہ انھیں خاقانی کے قدیم نسخے یا قلمی مخطوطے کہاں سے دستیاب ہوئے۔ رشید حسن خاں نے ایرانی لوگوں کے مقابلے میں ہندوستانی لوگوں کو فارسی کے معاملے میں کم نظر، بد ذوق کم سواد اور فارسی زبان سے نا آشنا مانتے ہوئے لکھا کہ عروض کی جیسی غلطیاں فاضل مرتب نے اپنی کتاب میں کی ہیں ہندوستان میں ویسی غلطیاں عروض سے دل چسپی رکھنے والا نہیں کر سکتا۔ اپنے مضمون میں خاں صاحب نے قصائد، قطعات اور مرثیوں کی تقطیع کرتے ہوئے بہت سے اشعار کو بحر و وزن کے اصولوں کے تحت پرکھتے ہوئے خارج کیا۔ انھوں نے اس ترتیب شدہ اڈیشن کو طلبہ کے لیے گمراہ کن قرار دیا۔ اس مضمون کا آخری اقتباس پیش خدمت ہے جس میں خاں صاحب نے اس اڈیشن کی اہمیت وافادیت پر اپنا نظریہ پیش کیا ہے:

''بے شمار غلطیوں میں سے چند اغلاط کی طرف اشارہ کیا گیا۔ اس سے اندازہ

ہوسکتا ہے کہ یہ مجموعہ طلبہ کے لیے کس قدر گمراہ کن ہوسکتا ہے۔ صفحہ 562 سے ''قطعات وقصائد صغار ومراثی'' شروع ہوتے ہیں۔ اس حصّے میں بعض قطعات یا قصائد ومراثی کے وزن درج کیے گئے ہیں، لیکن بیش تر کو یوں ہی چھوڑ دیا گیا ہے۔ مثلاً صفحہ 562 پر ایک قطعہ یا قصیدہ ہے جس میں کل 15 شعر ہیں۔ اس پر وزن درج ہے لیکن اس کے بعد صفحہ 576 تک کسی قطعے یا قصیدے پر وزن درج نہیں ہے۔ اس میں اس بات کا کچھ لحاظ نہیں رکھا گیا ہے کہ جس قصیدے یا قطعے میں شعر کم ہوں اس کا وزن نہ لکھا جائے اور جس میں شعر زیادہ ہوں اس کا وزن لکھ دیا جائے۔ بس کسی اصول کے بغیر دو چار جگہ وزن لکھ دیا۔ باقی سب کا خانہ خالی چھوڑ دیا۔ صفحہ 576 پر ایک قطعے کا وزن لکھا گیا ہے۔ پھر صفحہ 623 پر ایک مرثیے کا وزن درج کیا گیا ہے۔ اس کے بعد صفحہ 692 تک وزن کا خانہ خالی ہے۔ صفحہ 693 سے غزلیں شروع ہو جاتی ہیں جو اس دار وگیر سے محفوظ ہیں، یعنی حصۂ غزلیات کو مرتّب صاحب نے بحر ووزن کی قید سے آزاد ہی رکھا ہے اور یہ اچھا ہی کیا۔''

رشید حسن خاں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ کے تعلیمی میلا منعقدہ نومبر 1961 میں ایک مضمون ''نظم'' عنوان سے پڑھا جو سال نامہ جامعہ نئی دہلی کے شمارہ 4-5 اور جلد 46، فروری 1962، صفحہ 62 تا 87 پر شائع ہوا۔ اس مضمون میں رشید حسن خاں نے 1960 اور 1961 کے درمیان شائع ہونے والے شعری مجموعوں پر گفتگو کی ہے۔ موصوف نے اُن شعرا کی ستائش اور تعریف کی جو ہندوستان کے دور افتادہ علاقوں میں رہ کر شعری مشق کر رہے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی انھوں نے نئے شاعروں کو تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے یہ بھی لکھا کہ دو سال کی اس مدت میں جو مجموعے شائع ہوئے ہیں اُن کا بہ غور مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ نئے شاعروں میں جلد سے جلد صاحبِ کتاب بن جانے کا رجحان تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ ایسے شاعروں کو موصوف نے مشورہ دیا ہے کہ انھیں سہل اور عجلت پسندی کی بجائے مشق اور مطالعہ پر اپنا وقت صرف کرنا چاہیے۔ انھوں نے خورشید الاسلام کے مجموعے ''رگِ جاں'' پر مجنوں گورکھپوری کے لکھے مقدمے پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہوئے لکھا کہ مجنوں صاحب نے وہ ساری خوبیاں بتائی ہیں جو

واقعی اچھے شاعروں کے یہاں الگ الگ ملیں گی۔ جب کہ اس مجموعے میں بہ مشکل ایک یا دو نظمیں ایسی ہیں جن کا ذکر کیا جا سکے، اور غزل کے چار، چھے شعر ایسے ہیں جن کو گوارا کیا جا سکے۔ ''منظومات'' عنوان کے تحت رشید حسن خاں نے تلوک چند محروم کے شعری مجموعوں 'کاروانِ وطن، نیرنگِ معانی، بہارِ طفلی، بہارِ عشق' کا تجزیہ پیش کیا۔ اس کے بعد علی جواد زیدی کے مجموعے 'دیارِ سحر'، ساحرؔ لدھیانوی کے مجموعے ''تلخیاں''، معین احسن جذبیؔ کے مجموعۂ کلام ''سخنِ مختصر''، باقر مہدی کے مجموعے ''شہرِ آرزو''، مخمورؔ سعیدی کے مجموعے ''گفتنی''، مخدوم محی الدین کی نظموں اور غزلوں کے مجموعے ''گل تر''، سلیمان اریبؔ کے مجموعے ''پاسِ گریباں''، امجدؔ نجمی کی نظموں کے مجموعے ''طلوعِ سحر'' اور کرشن موہن کے شعری مجموعے ''شبنم شبنم'' پر اپنی تنقیدی آرا کا اظہار کیا۔ قصائد عنوان کے تحت رشید حسن خاں نے اقبال سہیلؔ مرحوم کی نعت و منقبت پر مشتمل نظموں اور قصیدوں کے مجموعے ''ارمغانِ حرم'' کا تجزیہ پیش کیا۔ غزلیات عنوان کے تحت انھوں نے شاہد صدیقی کے علاوہ غلام ربانی تاباں کے شعری مجموعے ''حدیثِ دل'' بسملؔ سعیدی کے مجموعے ''مشاہدات''، معین احسن جذبیؔ کے مجموعے ''سخنِ مختصر''، ادیب مالیگانوی کے مجموعے ''تبسم''، سراجؔ لکھنوی کے مجموعے ''شعلۂ آواز''، سلیمان اریبؔ کے مجموعے ''پاسِ گریباں''، محسنؔ زیدی کے مجموعے ''شہرِ دل'' اور حمید ناگوری کے مجموعے ''حرفِ خاموش'' کا تنقیدی تجزیہ پیش کیا۔ رباعیات عنوان کے تحت جن مجموعوں کا تجزیہ پیش کیا گیا ان میں جگرؔ بریلوی کے رباعی کے مجموعے ''رس''، رعنا جگی کے مجموعے ''گلِ رعنا'' اور ڈاکٹر سلامؔ سندیلوی کے مجموعے ''شام شفق'' شامل ہیں۔ ''تراجم'' عنوان کے تحت رشید حسن خاں نے کالی داس کی شہرۂ آفاق تصنیف ''شکنتلا'' جسے ساغرؔ نظامی نے اُردو میں ترجمہ کیا اور ''تجدید جنوں'' کو مخمورؔ سعیدی اور جلیسؔ عابدی نے انگریزی سے اُردو میں ترجمہ کیا، پر اپنے خیالات پیش کیے۔ ''انتخابات'' عنوان کے تحت انھوں نے ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے ''اُردو شاعری کا انتخاب''، سردار جعفری کے انتخاب ''دیوانِ میرؔ''، عبادت بریلوی کے انتخاب ''کلیاتِ میر''، شاربؔ ردولوی کے غزلوں کے انتخاب ''گل صد رنگ''، شاہد علی خاں کے مرتب کردہ غزلوں کے انتخاب ''غزلیں''، ڈاکٹر عقیل کے انتخاب ''انتخابِ داغؔ'' کا تجزیہ پیش کیا۔ ''تحقیقی اڈیشن'' عنوان کے تحت ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی کے دو قدیم مثنویوں کے اڈیشنوں 'مثنوی یہ سراپا سوز' اور 'طوطی نامہ' پر تحقیقی و تنقیدی آرا کو پیش کیا۔ 'حسنِ طباعت' عنوان کے تحت رشید حسن خاں نے 1960 اور 1961 میں

شائع ہوئی کتابوں کی طباعت، اور کتابت کے اعتبار سے تجزیہ پیش کیا۔ ''پاکٹ بُک سیریز'' عنوان کے تحت دیوانِ غالب، انتخابِ ظفر، انتخابِ داغ، بانگِ درا، دیوانِ ذوق، رومانی شاعری کا انتخاب، ساقی نامے، ارمغانِ حجاز، شاہ نامۂ اسلام مع تعداد اور اعداد و شمار کا تجزیہ پیش کیا۔ اس مضمون کے آخر میں انھوں نے اپنی بات کو قارئین کے سامنے رکھتے ہوئے افسوس ظاہر کیا کہ ابھی کچھ ایسے مجموعے رہ گئے ہیں جن پر تبصرہ نہیں ہوسکا۔ اس ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''20، 22 ماہ کی مدّت میں شائع ہونے والے مجموعوں کا یہ سرسری سا جائزہ ہے۔ بعض کتابیں اِس تبصرے میں شامل نہ ہوسکیں۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ وہ بروقت دستیاب نہیں ہوسکیں۔ اِن میں منور لکھنوی کی غزلوں کا مجموعہ ''نوائے کفر''، تلوک چند محرؔوم کی غزلوں کا مجموعہ ''شعلۂ نوا''، ماؔئی جائسی کے قصائد کا مجموعہ ''وادیِ ایمن'' اور اختر الایمان کی نظموں کا مجموعہ ''یادیں'' قابلِ ذکر ہیں۔ یہ مضمون حوالۂ کاتب ہو چکا تھا، تب اختر الایمان کا یہ مجموعہ سامنے آیا، افسوس رہا کہ ایک واقعی اچھی کتاب شاملِ تبصرہ نہیں ہوسکی۔ ایک بات اور عرض کرنا ہے کہ ہمارے باشعور ناقدین اگر معمولی معمولی مجموعوں پر مبالغہ آمیز دیباچے لکھنے سے پرہیز کریں اور کچھ دیر کے لیے جانب داری و مصلحت پسندی سے بے نیاز ہوجایا کریں تو صورتِ حال اور بہتر ہوسکتی ہے۔ ہمارے کچھ ناقد بہت سے شعرا کو بے راہ رو بنانے یا ضروری امور کی طرف سے تغافل برتنے میں مدد دینے کے ضرور مجرم ہیں، یہ سلسلہ جس قدر جلد ختم ہوجائے، اچھا ہے۔''

رشید حسن خاں نے رسالہ 'نگار' مئی 1963 میں ایک مفصل، مربوط، مبسوط اور عالمانہ تحقیقی، تنقیدی و تجزیاتی مضمون بہ عنوان ''بابُ الانتقاد، جذباتِ ناؔدر (ترقی اُردو بورڈ اڈیشن) پر ایک نظر'' تحریر کیا۔ نادر علی خاں ناؔدر اپنے زمانے کے مشہور و معروف شاعر اور نظم نگار ہونے کے ساتھ انگریزی ادب کا اُردو میں ترجمہ کرنے والے شاعر تھے۔ اس تجزیاتی مضمون میں خاں صاحب نے لکھا کہ حاؔلی اور آزاد کے بعد جن لوگوں نے نظمِ جدید کی ترقی میں نمایاں حصہ لیا اور اُردو نظم کو مغربی خیالات و اندازِ بیان سے آشنا کیا اور اُس میں وسعت و تنوع کے مستقل عناصر کا اضافہ کیا اُن میں ناؔدر علی خاں کا نام بھی شامل فہرست ہے۔ 1910 میں ناؔدر کے دو مجموعوں کو نول کشور پریس نے دو حصوں میں شائع کیا تھا۔ عرصۂ دراز سے

ان کے مجموعے کمیاب تھے۔ اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی نے ترقی اُردو بورڈ کے مالی تعاون سے ان دونوں مجموعوں کو 1961 میں ایک جلد میں شائع کیا۔ رشید حسن خاں نے اس مجموعے کے منظرِ عام پر آنے کے بعد اس کی ترتیب اور صحت متن کے بارے میں گرفت کی۔ متن میں جگہ جگہ نمایاں غلطیاں اس مجموعے میں در آئی تھیں۔ انھوں نے لوگوں کو یہ مشورہ بھی دیا کہ جو لوگ یہ چاہتے ہیں کہ نادرؔ کا مکمل کلام پڑھیں، وہ اس مجموعے کو خریدنے کے بعد مختلف لائبریریوں میں جا کر پُرانے رسائل کی ورق گردانی ضرور کریں اور ان نظموں کو نقل کریں جو اس مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔

رشید حسن خاں نے شیخ محمد اکرام کی کتاب ''ثقافتِ پاکستان'' پر رسالہ تحریک، جولائی 1964 میں ایک طویل مضمون تحریر کیا۔ اس کتاب کو حکومتِ پاکستان کے ادارے ''ادارۂ مطبوعاتِ پاکستان (کراچی) کی جانب سے شائع کیا گیا تھا۔ شیخ اکرام نے اس کتاب کو پاکستان کے شعبۂ نشر و اشاعت کی فرمایش پر مرتب کیا تھا۔ اس کتاب میں مختلف لوگوں کے مضامین شامل کیے گئے۔ ان مضامین میں جگہ جگہ غلط بیانی کے نمونے پیش کیے گئے۔ مثلاً اُردو زبان کی ابتدا اور اس کے فروغ کے بارے میں ایک مضمون نگار نے لکھا کہ اُردو کی ابتدا کہیں بھی ہوئی ہو، اس کی اصلی ابتدا برصغیر کے مسلمانوں کے دل میں ہوئی، جس میں یہ خواہش پنہاں تھی کہ وہ ایک ایسی زبان ایجاد کریں جو مقامی بول چال میں اُن مشترک ایرانی ثقافت اور عربی ورثے کی ترجمانی کر سکے۔ اس کے علاوہ رشید حسن خاں نے مسلم حکمرانوں کی حکومت کو اسلامی حکومت قرار دینے پر بھی فاضل مضمون نگار کی گرفت کی۔ علامہ شبلی نعمانی کے فرنچ زبان سیکھنے کے دعوے میں مبالغہ آرائی سے کام لیا گیا۔ صحتِ املا پر بھی ''ثقافت پاکستان'' میں بہت سی گمراہ کن باتیں تحریر کی گئیں، جنھیں حوالوں اور دلائل کے ذریعے خاں صاحب نے اپنے مضمون میں پیش کیا۔

رشید حسن خاں نے ماہرِ غالبیات اور نام ور محقق مالک رام کے تذکرے ''تذکرۂ معاصرین'' کے سنین کی جانب بھی توجہ مبذول کی۔ اسی تبصرے میں خاں صاحب نے تذکروں کی اہمیت اور افادیت کو اُردو کی ترویج و اشاعت اور فروغ میں میل کا پتھر قرار دیا۔ انھوں نے مالک رام صاحب کا شکریہ ادا کرتے ہوئے لکھا ''محترمی مالک رام صاحب ہم سب کے شکریے کے مستحق ہیں کہ موصوف نے ایک مفید اور ضروری کام کا آغاز کر کے دوسروں کے لیے قابلِ تقلید مثال قائم کر دی ہے''۔ تعریف کے ساتھ

ساتھ رشید حسن خاں نے اپنے تبصرے میں کئی ایسے سوال بھی قائم کیے جن سے اس تذکرے کی اہمیت و افادیت پر اثر پڑتا ہے۔ مثلاً شعرا و ادبا کی وفات کے سنین میں جو غلطیاں در آئی ہیں اُن کی جانب اس تبصرے میں خاص توجہ دی گئی۔ تذکرۂ معاصرین پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

> ''یہ کتاب 443 صفحات پر مشتمل ہے۔ اگر قاعدے سے انتخاب کیا جاتا تو بہ آسانی یہ اس سے آدھے صفحات میں سما سکتی تھی۔ اس صورت میں ایک ضمنی فائدہ یہ بھی ہو سکتا تھا کہ اس کی قیمت بھی کم ہو جاتی اور اس طرح زیادہ لوگوں کی اس تک رسائی ہو سکتی تھی۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی کھٹکتی ہے کہ غیر ضروری طور پر شعرا کے انتخابِ کلام کو جگہ دی گئی ہے۔ صورت یہ ہے کہ مرحومین میں سے جو شاعر تھے ان کے کلام کا انتخاب بھی شاملِ کتاب کیا گیا ہے۔ ان میں سے ایسے لوگ ہیں جن کا کلام کتابی صورت میں چھپا ہی نہیں ہے۔ رسالوں میں بکھرا ہوا ہے۔ یا ان کے ورثا کے پاس محفوظ ہے۔ ایسے شعرا کے کلام کے انتخاب کا ایک حد تک جواز نکل سکتا ہے۔ مگر جن معروف شاعروں کے مجموعے چھپ چکے اور ملتے بھی ہیں ان کے کلام کا انتخاب غیر ضروری ہے۔ مثلاً روشؔ صدیقی، پرویزؔ شاہدی، اثرؔ لکھنوی، سلیمان اریب، خورشید احمد جامیؔ، شفاؔ گوالیری، مخدومؔ محی الدین، شکیلؔ بدایونی، نریش کمار شادؔ، جیسے شاعروں کے کلام کا انتخاب شامل کرنے کی کوئی ضرورت نہ تھی۔ کتاب کی ضخامت اور بڑھ گئی اور کوئی فائدہ نہیں ہوا۔ اس کتاب کا مقصد انتخاب کلام پیش کرنا نہیں تھا۔''

(رسالہ تحریک، نئی دہلی، ستمبر 1972، ص 46)

رشید حسن خاں نے مالک رام کے 'تذکرۂ معاصرین' کے علاوہ دیوانِ غالب صدی اڈیشن پر 28 صفحات پر مشتمل طویل تبصرہ رسالہ تحریک کے غالب نمبر اپریل 1974 میں رقم کیا۔ اس تبصرے کے شائع ہونے کے بعد مالک رام اور خاں صاحب کے تعلقات ایک مدّت تک سرد مہری کا شکار رہے۔ مالک رام نے غالب صدی اڈیشن کو مرتب کرنے کے بعد یہ دعوا کیا تھا کہ انھوں نے حیدر آباد کی آصفیہ لائبریری میں رکھے ہوئے غالبؔ کے ہاتھ کے تصحیح کردہ نسخے کو اپنی آنکھوں سے خود دیکھا ہے اور اس نسخے کو غالبؔ صدی اڈیشن کی بنیاد بنایا ہے۔ لیکن رشید حسن خاں کی تحقیق کے مطابق حیدر آباد کی آصفیہ لائبریری میں

ایسا کوئی نسخہ موجود نہیں تھا، جس کا دعوا مالک رام نے کیا۔ بعد میں اس تبصرے کو رشید حسن خاں نے اپنی کتاب 'ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ' (1978) میں شامل کیا۔ الغرض! رشید حسن خاں نے مالک رام کے مرتب کردہ غالبؔ صدی اڈیشن میں شامل غالبؔ کے اشعار کا کلامِ غالبؔ سے موازنہ کیا۔ تاکہ اشعار میں کی گئی تحریفات کا پتا چل سکے۔ خاں صاحب نے اپنے مضمون میں تحقیقی دلائل سے غالب صدی اڈیشن کو نہ صرف ردّ کیا بل کہ اس کی اہمیت اور معنویت پر بھی سوالیہ نشان قائم کیے۔ انھوں نے تحریف شدہ اشعار کو غالبؔ کے اصل اشعار اور متن سے چھیڑ چھاڑ قرار دیا۔ اسی دوران ایک کتاب 'اُردو تحقیق اور مالک رام'، از شاہد اعظمی ایم .اے منظرِ عام پر آئی جس میں مالک رام کی تحقیقی خدمات کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لیا گیا۔ اس کتاب میں بھی رشید حسن خاں کا مذکورہ بالا تبصرہ من وعن شامل تھا۔ اس کتاب کے بارے میں ڈاکٹر خالد علوی (سابق اُستاذ، شعبۂ اُردو، ذاکر حسین کالج، نئی دہلی) کی رائے ہے کہ یہ کتاب شاہد اعظمی نے مرتب نہیں کی بل کہ رشید حسن خاں نے ہی اسے فرضی نام سے مرتب کیا تھا۔ غالبؔ صدی اڈیشن کے تعلق سے موصوف اپنے تبصرے میں رقم طراز ہیں:

> ''اس زمانے میں، قابلِ ذکر حضرات میں سے مخدومی عرشی صاحب اور محترمی مالک رام صاحب نے غالبؔ کے اُردو دیوان کو مرتب کیا ہے۔ مالک رام صاحب نے نسخۂ نظامی کو متن کی بنیاد بنایا ہے۔ اس لیے کہ ان کی رائے میں مطبع نظامی کان پور کا چھپا ہوا دیوان، غالبؔ کے اُردو کلام کا آخری مستند اڈیشن ہے، اور اب اسی کو متن کی بنیاد بنایا جانا چاہیے کیوں کہ جب غالبؔ نے مطبع احمدی کا متن دیکھ کر اسے درست کر کے، دیوان مطبعِ نظامی میں چھپوایا، تو اس کا یہ مطلب ہوا کہ انھوں نے متن ہمیشہ کے لیے خود طے کر دیا۔ اب اس سے پہلے کے اڈیشنوں کو، ہم نہ صرف متن میں استعمال نہیں کر سکتے بل کہ وہ شاید اختلافِ نسخ کے تحت بھی نہیں آئیں گے۔ (مقدمہ دیوانِ غالب، آزاد کتاب گھر، دہلی، ص 31)
>
> اس کے برخلاف، عرشی صاحب نے مطبعِ نظامی والے اڈیشن کو آخری مستند اڈیشن کا درجہ نہیں دیا۔ اس کے بجائے اُنھوں نے متعدد خطّی اور مطبوعہ نسخوں کو رکھا ہے۔ گویا صرف مالک رام صاحب، مطبع نظامی کے نسخے کو درست ترین اور

مستند ترین مانتے ہیں۔اور اس اعتبار کی وجہ ان کے نزدیک یہ ہے کہ مطبع نظامی کا چھاپا، اسی نسخے پر مبنی ہے جس کی تصحیح غالب نے ''دورات دن کی محنت میں'' کی تھی، جس کے آخری صفحے کے حاشیے پر اپنے ہاتھ سے خط لکھا تھا، اور جو اتفاق سے حیدر آباد میں محفوظ ہے۔مگر یہ بڑی عجیب بات ہے کہ اس اہمیت کے با وجود، اس نسخے کا مفصل تعارف نہیں کرایا گیا۔مالک رام صاحب کی تحریر سے قطعیت کے ساتھ یہ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ موصوف نے اس نسخے کو بہ چشم خود دیکھا ہے یا کسی کی روایت پر بھروسا کیا ہے۔''

(رسالہ تحریک، نئی دہلی، غالب نمبر، اپریل 1976ص 26-25)

رشید حسن خاں جس کام کو کرتے اُسے انہماک اور اطمینان کے ساتھ کرتے۔اُن کے تبصروں سے ان کے وسیع مطالعہ اور بالغ نظری کا علم قارئین کو ہوتا ہے۔تبصرہ کرنے سے قبل خاں صاحب کسی بھی مضمون یا کتاب کا مطالعہ تنقیدی نگاہ سے کرتے تھے۔جب تک رشید حسن خاں پوری کتاب کو نہیں پڑھ لیتے تھے لکھنے کے لیے قلم نہیں اُٹھاتے تھے۔ایک تبصرہ لکھنے کے لیے موصوف اُن تاریخی شواہد کا حوالہ ضرور دیکھتے جن کا تذکرہ کسی بھی کتاب میں پیش کیا گیا ہے۔اس وجہ سے آج ان کے تبصرے دستاویزی تنقید و تحقیق کے مثالی نمونے کی حیثیت رکھتے ہیں۔''فاعتبر وایا اولی الابصار'' رشید حسن خاں کا ایک ایسا تنقیدی تبصرہ ہے جو صاحبِ کتاب، اُس کے نگراں اور ممتحن، دونوں کی صلاحیت پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔اس تبصرے نے مقالہ نگار کے پی ایچ.ڈی کے کام کے پرخچے اُڑا دیے ہیں۔دراصل ڈاکٹر رفیق حُسین کے تحقیقی مقالے ''اُردو غزل گوئی کی نشوونما'' پر الہ آباد یونی ورسٹی نے ڈاکٹریٹ کی ڈگری تفویض کی تھی۔اُن کا یہ مقالہ 1955 میں کتابی صورت میں منظرِ عام پر آیا۔مقالے میں شاعری کے حوالے سے جو بحث کی گئی تھی وہ بے سر پیر کی تھی۔یہاں تک کہ اس بحث کا کوئی مقصد نہیں تھا۔اس مقالے میں تاریخی سنین کی غلطیاں جگہ جگہ در آئی تھیں۔شاعروں کی تاریخِ وفات اور تاریخِ پیدائش کا بھی تذکرہ اور حوالہ نہیں دیا گیا۔کُل ملا کر مقالہ نگار نے اُردو غزل گوئی کو تاریخ کے آئینے میں پرکھنے کے بجائے اپنے طریقے سے تجزیہ پیش کیا۔رشید حسن خاں نے اس تحقیقی مقالے پر تنقیدی تبصرہ رقم کیا اور لکھا:

''پچھلے سال ایک ضرورت سے اس کتاب کو دیکھنے کا اتفاق ہوا۔میں بیان نہیں کر سکتا کہ اس کتاب کو پڑھ کر میرے احساس پر کتنے تازیانے لگے۔واقعات و آرا

کا ذکر زبان کی غلطیاں ہی مبہوت کر دینے کے لیے کافی تھیں میرے تعجب و تاسف کی کوئی انتہا نہیں رہی۔ جب میں نے دیکھا کہ جگہ جگہ محاورے، روزمرہ، اور معمولی الفاظ صحیح طریقے سے استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ بیسیوں جملے اس حد تک غلط کہ طالب علمی کی ابتدائی منزلوں میں بھی اس حد تک غلط نگاری کا کمال پیش کیا جا سکتا ہے۔ جگہ جگہ فنی مسائل سے اس قدر ناواقفیت کا اعلان و اشتہار کہ ترقی پسندی بھی شرما جائے۔ میں زبان و بیان کے معائب کا تذکرہ کرنے سے پہلے فنی و تحقیقی مُسامحت کی کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں ملاحظہ ہوں۔ 'شاعر کو اختیار ہے کہ جس بحر میں چاہے غزل کہہ سکتا ہے۔ چناں چہ ابتدائی زمانے میں فارسی اور عربی بحروں کے علاوہ ہندی بحروں میں بھی غزلیں موضوع (نقل مطابق اصل) کی جاتی تھیں'۔ مثلاً میر تقی میرؔ کی یہ غزل...

پتّا پتّا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گُل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

(34 پھر 231 پر اسی قول کی تکرار کی ہے۔ میرؔ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔ 'اُنھوں نے فارسی بحروں کے علاوہ ہندی کی مترنم بحروں میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً پتّا پتّا بوٹا بوٹا حال...' ڈاکٹر صاحب عروض سے غالباً کچھ زیادہ واقف نہیں، ورنہ ان کو یہ ضرور معلوم ہوتا کہ میرؔ کی یہ غزل بحرِ متقارب شانزدہ رُکنی میں ہے۔''

(رسالہ تحریک، نئی دہلی، ستمبر 1959، ص 9-8)

رشید حسن خاں کو ادبی تاریخ سے گہری واقفیت کے ساتھ ساتھ اس پر مکمل دسترس حاصل تھی۔ شعر و شاعری سے بھی شغف تھا۔ قدیم و جدید شعرا کے لاتعداد اشعار انھیں زبانی یاد تھے۔ اکثر ادبی محفلوں میں اپنے دوستوں کو وہ اشعار سنا کر محظوظ کرتے تھے۔ وسعتِ مطالعہ کی وجہ سے وہ ان اشعار پر اپنی رائے بھی پیش کرتے تھے۔ اپنی بات کو وزن دار اور با اثر بنانے کے لیے وہ اشعار کی مثالیں بھی پیش کرتے تھے۔ ادب نواز رفقا ان کا نام ادبی محفلوں میں احترام کے ساتھ لیتے تھے۔ رشید حسن خاں ہندوستان کی سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی تاریخ پر بھی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ نگاہ رکھتے تھے۔ مذکورہ باتوں کے

مدِّ نظر، جب صدر شعبۂ اُردو عثمانیہ یونی ورسٹی پروفیسر عبدالقادر سروری نے اُردو کی ادبی تاریخ پر ایک چھوٹی سی کتاب لکھی تو رشید حسن خاں نے اس کتاب کا عمیق مطالعہ کرنے کے بعد ’اُردو کی ادبی تاریخ‘ کے نام سے ایک مضمون سپر دِقلم کیا۔اوراس کتاب میں در آئی غلطیوں کو صفحہ در صفحہ قاری کے سامنے پیش کیا۔انھوں نے شاعروں کے غلط اشعار، کتابوں کے غلط نام، غلط سنین، یہاں تک کہ غلط بیانی پر سخت گرفت کی۔سروری صاحب نے اقبال، عصمت چغتائی، ناسخ، مصحفی، حفیظ جالندھری وغیرہ کے ادبی کارناموں کی بھی غلط نشان دہی کی۔رشید حسن خاں نے اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے تحریر کیا:

”مجھ کو سب سے زیادہ تعجب اس بات پر ہوا کہ اس کتاب میں زبان و بیان کی بے شمار غلطیاں ہیں۔ہر صفحے پر ایک دو غلط جملے نظر آتے ہیں۔نئے لکھنے والے جن کی ادبی عمر کچھ زیادہ نہیں ہے۔اگر اس آفت میں مبتلا ہوں تو صبر کیا جا سکتا ہے۔لیکن جن لوگوں کی عمر کا بیش تر حصہ پڑھنے پڑھانے اور بے شمار شاگردوں کی تربیت میں صرف ہوا ہو وہ اگر زبان و بیان کے لحاظ سے ”منزلِ اوّل“ ہی پر نظر آئیں تو سمجھ میں نہیں آتا پھر ان تلامذہ کا کیا حشر ہوگا جو اُستاد کی تقلید کرنا بُری بات سمجھتے ہیں اور جن کے نزدیک کہن سال اُستاد کی تحریر آنکھوں سے لگانے کے لائق ہوتی ہے اور پھر نئے لکھنے والوں سے یہ مطالبہ کیسے کیا جا سکتا ہے کہ وہ زبان و بیان کی صحت کا لحاظ رکھیں۔“ (رسالہ تحریک، نئی دہلی، مارچ 1960 ص 8)

رشید حسن خاں کو جس تبصرے نے اُردو دنیا میں معتبر و محترم بنایا وہ ’تاریخ ادب اردو‘ علی گڑھ ہے۔تاریخِ ادب اُرود کے نام پر جو گمراہ کن باتیں اس کتاب میں درج ہیں ان پر خاں صاحب نے تحقیقی حوالوں اور شواہد سے گرفت کی۔انھوں نے اپنے ادبی رفیق پروفیسر گوپی چند نارنگ کے نام 16 اپریل 1964 کو لکھے مکتوب میں اس کتاب کی پہلی جلد کی اغلاط کی جانب متوجہ کرتے ہوئے تحریر کیا:

”یہ تو آپ نے سنا ہوگا کہ علی گڑھ تاریخ ادب اُردو کی پہلی جلد شائع ہو گئی۔بڑا شور سنتے تھے۔ایک قطرہ بھی نہیں نکلا۔اڈیٹوریل بورڈ میں سارے بزرگانِ ادب کے نام درج ہیں، لیکن کتاب، بلا مبالغہ گناہ گار کا نامۂ اعمال ہے۔میں نے اس پر ایک سرسری تبصرہ لکھا تھا، اتفاق یہ کہ وہ بے حد پسند کیا گیا اور آٹھ

مختلف رسائل و اخبارات نے اسے طویل حواشی کے ساتھ نقل کیا۔ بات اس حد تک بڑھی کہ آخر یونی ورسٹی کو اس کی فروخت باضابطہ روک دینا پڑی۔ آپ یہاں ہوتے تو اس تبصرے کی داد آپ سے لیتا۔ اب کتاب اسٹاک روم میں پڑی ہے۔ میں نے اربابِ اختیار سے پوچھا کہ حضرت! غلط نامہ کتنی جلدوں میں ہوگا؟ جواب ندارد۔ آپ آئیں گے تو وہ تبصرہ آپ کو دکھاؤں گا۔"

(رشید حسن خاں کے خطوط، جلد دوم، مرتب ڈاکٹر ٹی. آر. رینا، نومبر 2015، ص 552)

رشید حسن خاں نے دسمبر 1988 میں ڈاکٹر اطہر فاروقی کو دیے گئے انٹرویو میں علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے اس عظیم پروجیکٹ کی روداد کے بارے میں بتایا:

"آپ نے یہ سنا ہوگا کہ یونی ورسٹی گرانٹ کمیشن نے یہ منصوبہ بنایا تھا کہ چار ضخیم جلدوں میں اُردو ادب کی تاریخ مرتب کی جائے۔ اس کے لیے علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کو مناسب رقم دی گئی۔ یونی ورسٹی نے شروع میں بہت اچھا منصوبہ بنایا۔ کاغذ پر جو تفصیلات سامنے آئیں وہ اتنی اچھی تھیں کہ ہم سب کو یقین ہو گیا کہ اب یہ جو تاریخِ ادب اُردو لکھی جائے گی وہ واقعی اعلا درجے کی ہوگی۔ اُردو کے نو (9) بہت مشہور اور ذی قوت اہلِ علم کو اس میں شامل کیا گیا۔ پہلی جلد کے مقالات لکھنے کے لیے 1200 سے 1700 تک کے زمانے کا تعین کیا گیا۔ اس کی پہلی جلد جب چھپ کر سامنے آئی اور میں نے اس کو پڑھا تو آپ اندازہ نہیں کر سکتے ہیں کہ میری حیرت کا کیا عالم تھا۔ احوال یہ تھا کہ اگر ایک مقالہ نگار نے ایک بات کو اپنے مضمون میں ایک زمانے کا واقعہ بتایا ہے تو اسی واقعے کو دوسرے مقالہ نگار نے اپنے مضمون میں دوسرے زمانے کا واقعہ بتایا ہے اور اغلاط کا عالم یہ کہ اس کے کسی حوالے کو اعتبار کے ساتھ نقل کیا ہی نہیں جا سکتا۔ وہ غلط بھی ہو سکتا ہے اور صحیح بھی ہو سکتا ہے۔ جتنے اقتباسات دیے گئے ہیں ان میں بیش تر کی عبارت قابلِ اعتماد نہیں، میں نے اسی زمانے میں اس پر ایک مفصل تبصرہ لکھا تھا، جس زمانے میں یہ تبصرہ شائع ہوا، اس زمانے میں بدرالدین طیب جی علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے وائس چانسلر تھے۔ اس

تبصرے نے بہت شہرت پائی۔“

(رشید حسن خاں کے انٹرویوز، مرتب: راقم الحروف، کتابی دنیا، دہلی، 2019، ص 137 تا 138)

ادبی حلقوں میں علی گڑھ تاریخ ادب اُردو کا شدت کے ساتھ انتظار ہو رہا تھا۔ کیوں کہ اس پروجیکٹ میں آل احمد سرور اور مجنوں گورکھپوری جیسی مایہ ناز ادبی شخصیات شامل تھیں۔ رشید حسن خاں کے تبصرے نے اس ادبی کام کی افادیت و اہمیت پر ہی سوالیہ نشان لگا دیا۔ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی نے اس تبصرے کے منظرِ عام پر آنے کے بعد بازار سے تمام کاپیاں واپس منگوا لیں۔ کیوں کہ یہ پروجیکٹ یونی ورسٹی گرانٹ کمیشن کا تھا۔ رشید حسن خاں نے 13 صفحات پر مشتمل اپنا تحقیقی و تنقیدی تبصرہ باب در باب اور مضمون در مضمون مطالعہ کر کے تحریر کیا۔ انھوں نے اس کتاب کو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے لیے بدنما داغ اور اغلاط سے لبریز تاریخ قرار دیا۔ اس تاریخ کے بارے میں رشید حسن خاں لکھتے ہیں:

”موجودہ حالات کے پیشِ نظر یہ بات یقین کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اب مدّت تک ہندوستان میں کسی اور ادارے سے ایسی کتاب کا شائع ہونا، ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔ بار بار اس قدر وسائل ہاتھ نہیں آتے۔ اسی لحاظ سے اس کتاب کا اس قدر بے احتیاطی کی روشنی میں مرتّب کیا جانا اور زیادہ افسوس ناک ہے۔ یہ کتاب علی گڑھ کی پیشانی پر ایک بدنما داغ ہے اور طلبہ کو گُم راہ کرنے کی منظّم کوشش۔ تاریخ ادب کی کتاب میں لکھے ہوئے کسی واقعے کا اگر حوالہ نہ دیا جا سکے۔ اس میں درج شدہ تاریخوں پر اعتبار نہ کیا جا سکے اُس کے اقتباسات کی صحت مشکوک ہو، جن تحریروں سے زبان کے آغاز و ارتقا پر استدلال کیا گیا ہو، ان کا انتساب ہی محتاج ثبوت ہو اور تضاد بیان سے پوری کتاب بھری ہو تو آخر اُس کتاب کا مصرف کیا ہوگا۔ ابھی اس کی باقی جلدیں نہیں چھپی ہیں۔ میں اربابِ اختیار سے درخواست کرتا ہوں کہ وہ طلبہ کی بے چارگی اور اُردو کی بے مائیگی پر رحم کھا کر ان جلدوں کو طومارِ اغلاط اور متضاد بیانات کا مجموعہ نہ بننے دیں۔ اس کی صورت صرف یہ ہے کہ کسی ایسے شخص کو نظرِ ثانی کے لیے آمادہ کیا جائے جو واقعی اس کا اہل ہو۔ تاریخ و تحقیق میں لفظوں کی طوطا مینا سے کام نہیں چلتا ہے۔“ (رسالہ تحریک، نئی دہلی، اکتوبر 1963، ص 124)

رشید حسن خاں نے اپنے دیرینہ دوست مخمؔور سعیدی کے شعری مجموعے ''ذہن کا سفر'' کے بارے میں ایک مضمون نما تبصرہ رقم کیا۔ یہ تبصرہ پہلی بار 1971 میں ''شاخسار'' کٹک میں شائع ہوا۔ اس کے بعد ادبی مجلّہ ''شاہ کار'' بنارس اور ڈاکٹر اطہر فاروقی نے اس مضمون کو اپنی مرتب کردہ کتاب ''مخمؔور سعیدی: ایک مطالعہ''، اپریل 1986 'میں شامل کیا۔ اس تجزیے میں رشید حسن خاں نے مخمؔور سعیدی کی ساخت اور پرداخت کے علاوہ ان کے حسب ونسب کا جائزہ پیش کیا۔ انھوں نے مخمؔور سعیدی کے کلام میں یادِ ماضی کو یاد کرتے ہوئے تخلیق کیے اشعار پر زیادہ توجہ مرکوز کی۔ اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ مخمؔور سعیدی ریاست ٹونک سے جب دہلی آئے تو ان کا ذہنی سفر کشمکش کا شکار تھا۔ ذریعۂ معاش کا کوئی مستقل سلسلہ نہیں تھا۔ معاشی بے اطمینانی کے دور میں کوئی شاعر کیسے ادب تخلیق کرسکتا ہے۔ موصوف نے مخمؔور سعیدی کی شاعری میں خلوص، ذاتی تاثرات، اور جذباتی احساس کو تلاش کیا۔ رشید حسن خاں نے مخمؔور کے مجموعۂ کلام سے ایسے اشعار کو بطور سند پیش کیا جس میں مذکورہ بالا باتیں موجود ہیں۔ انھوں نے مخمؔور سعیدی کے کام اور کلام کے علاوہ ان کے ماضی اور حال کی شاعرانہ وراثت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا:

> ''مخمؔور کی شاعری اپنے عہد سے زیادہ شاعر کے احساس اور اس کے ماضی و حال کی آئینہ دار ہے۔ یہ اُس کے ذہنی سفر کی داستان ہے، اُس کی محرومیوں کی کہانی ہے اور اُس کے عقیدوں کی ترجمانی ہے۔ اس ترجمانی میں اُسی طرح کی وسعت پنہاں ہے جو شاعری کی علامتوں میں پنہاں ہوتی ہے۔ ہم اُس کی شاعری میں اُس کے ماضی و حال کو دیکھ سکتے ہیں جو بدلتے ہوئے حالات کے داستاں سرا ہیں۔ اِس میں شخص کا افسانہ زیادہ ہے اور دنیا کا افسانہ کم، اِس کے ذیل میں بیان ہوا ہے۔ یہ خیالات کی داستان کم ہے، تاثرات کی کہانی زیادہ ہے اور اسی نے اِس میں سچائی، سادگی اور تاثیر کا جادو جگایا ہے۔ اِس میں عشق کے قصّے ہیں لیکن ان کا انجام بھی ناکامی ہے، اِس میں اپنی کہانی ہے اور اِس میں بھی محرومی کا حصّہ زیادہ ہے، اِس میں دنیا کا افسانہ ہے، لیکن اِس میں بھی بے اطمینانی کا عنصر غالب ہے۔ یہ ناتمامیاں بہت کافی تھیں، اِس بات کے لیے کہ طرزِ ادا، برہمی سے آلودہ ہوکر رہ جائے، برہنہ گفتاری، شعار بن جائے اور غیظ و غضب کی آگ

میں الفاظ اور خیالات جل اُٹھیں، لیکن شاعر کے متوازن ذہن نے یہ صورتِ حال نہیں پیدا ہونے دی اور یہ بڑی بات ہے، اور یہی مخمورؔ کی شاعری کا بڑا جوہر ہے۔ لیکن ابھی وہ دائروں کے طلسم میں کسی نہ کسی حد تک قید ہیں۔ جی چاہتا ہے کہ وہ اِن سے بالکل باہر نکل آئیں اور اُن کے یہاں شخص کا اثر کچھ اور کم ہو کر کائنات کا اثر بڑھ جائے، اور یہ اثر کسی زیریں لہر کا اسیر نہ ہو۔ ریاستوں میں شخص کی اہمیّت سب سے زیادہ ہوتی ہے وہی سب کچھ ہوتا ہے، اِس لیے اگر اُن کے یہاں اِس کے اثرات ملتے ہیں تو کچھ زیادہ تعجب کی بات نہیں۔ لیکن اُن کے یہاں جس تنوّع کی تہ داری ہے اور جس کا اظہار بھی اب زیادہ وضاحت کے ساتھ ہو چلا ہے، اِس کے پیشِ نظر اس کی بجا طور پر توقّع کی جا سکتی ہے کہ جلد ہی اُن کی شاعری کی فضا اس تحدید سے خالی نظر آئے گی۔''

جیسا کہ میں ماقبل تحریر کر چکا ہوں کہ رشید حسن خاں شعر و شاعری سے بھی شغف رکھتے تھے۔ تنہائی میں غزلیں سُننا اُن کا معمول تھا۔ مشاعروں میں بھی اکثر شرکت کرتے تھے۔ اپنے خطوط میں بھی خاں صاحب احباب کو مثالیں اشعار سے دیتے تھے تا کہ بات صاف اور واضح ہو جائے۔ ملک اور بیرونِ ملک کے نام ور اور مشہور و معروف شاعروں سے ان کے مراسم تھے۔ اس لحاظ سے شاعری پر کیے گئے ان کے تبصرے اور تجزیے پُر مغز اور بلیغ ہوتے ہیں۔ ان کی تبصراتی تحریروں کا جادو قاری کے سر چڑھ کر بولتا ہے۔ مذکورہ بالا صفات سے لبریز ایسا ہی ایک تبصرہ جگرؔ مرادآبادی کی شاعری پر رسالہ ''تحریک'' کے جگر نمبر اکتوبر 1960، میں شائع ہوا۔ رشید حسن خاں کے مطابق جگرؔ ایک باکمال صلاحیتوں والے شاعر تھے۔ کیوں کہ جب غزل کو اُردو ادب سے خارج کرنے اور اسے بے وقت کی راگنی بتایا جا رہا تھا تو اس پر آشوب ماحول میں جگرؔ نے ہی غزل کے دامن کو تھامے رکھا۔ جگرؔ نے آخری دم تک غزل کے رنگ و آہنگ، ہمہ گیری، دل کشی اور اس کے حلقۂ ارباب و اثر کو قائم رکھا۔ جگرؔ نے حسرتؔ، اصغرؔ، یگانہؔ اور فراقؔ کی روایت کو نہ صرف زندہ رکھا، بل کہ اس روایت کو آگے بھی بڑھایا۔ جگرؔ کی شاعری آفاقی شاعری تھی۔ اُن کی شاعری محبت کے پیغام سے لبریز تھی۔ جگرؔ اپنی شاعری سے دنیا بھر میں محبت کو عام کرنا چاہتے تھے۔ بہ قول جگرؔ:

ان کا جو فرض ہے وہ اہلِ سیاست جانیں
میرا پیغام محبت ہے جہاں تک پہنچے

......

ہر اک مقام محبت ہی دلکش تھا
مگر ہم اہلِ محبت کشاں کشاں گزرے

رشید حسن خاں نے جگر مرادآبادی کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''جگر نے حُسن کو معصوم محض بنا کر پیش نہیں کیا، نہ محبت کو روحانی کاروبار سے تعبیر کیا۔ ہاں اُنھوں نے حُسن کو آغوشِ بوالہوس کی امانت نہیں بنایا، نہ دستِ غیر کو شانہ کشی زلفِ یار کا منصب دیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں میں اعضائے محبوب کی حرکت نگاری کے بجائے داخلیت کا رنگ غالب ہے۔ اسی بنا پر ان کی غزلوں میں جگہ جگہ نقشِ محبت کے متعلق بلند ترین تصورات کا اظہار نظر آتا ہے۔ ان اشعار میں محبت کو حاجت روائی، کار برآری یا ہمہ جنسی سیلاب کے بجائے پاکیزہ انسانی جذبے اور مقدس طاقت سے تعبیر کیا گیا ہے اور حُسن کو دل و نگاہ کی آخری منزل۔ محبوب نہ پیکرِ نور ہے، نہ جنسِ رہ گزر، وہ مجسمۂ شباب و رعنائی ہے۔ انسانی صفات و احساسات اور ان تمام اداہائے توبہ شکن سے آراستہ ہے جن کو موضوعِ شعر بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ پاکیزگی محبت کی ایک علامت اور معیارِ عشق و حُسن کا ایک مجسمہ بھی ہے، جس تک نہ بوالہوسی کی رسائی ہے، نہ رقیب کی۔ جو نہ زینتِ ہر آغوش ہے، نہ رونق فروزِ ہر محفل، یہی حال عشق کا ہے جو ہر خام کارِ راہ طلب کو حاصل نہیں ہو سکتا اُس تک تو آگ کا دریا تیر کر جانا پڑتا ہے۔''

(رسالہ تحریک، نئی دہلی، اکتوبر 1960، ص 6)

رشید حسن خاں نے ایک اور چونکانے والا تبصرہ ساہتیہ اکادمی کے ذریعے 1960 میں شائع ہونے والی کتاب 'اُردو شاعری کا انتخاب' مرتب، ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ، پر کیا۔ اس انتخاب میں تقریباً 150

شاعروں کا منتخب کلام شامل تھا۔موصوف نے اپنے تبصرے میں تحریف، معیارِ تحقیق ،تنقیدی رائیں، ترتیب شعرا،عنوانات، ہیئت، انتساب ،اشعار اور انتخاب شعرا و انتخاب کلام کے عنوانات قائم کیے۔ خاں صاحب نے دلائل اور حوالوں کی روشنی میں اس انتخاب کا جائزہ لیا۔رشید حسن خاں کے مطابق اس انتخاب میں شاعروں کے کلام کو جس طریقے سے شامل کیا گیا اس کی دوسری مثال ملنا مشکل ہی نہیں نا ممکن ہے۔شاعروں کی پیدائش اور وفات کے سنین میں واضح فرق موجود ہے۔الغرض! یہ انتخاب معیارِ تحقیق پر کھرا نہیں اُترتا۔اس بابت موصوف اپنے مضمون میں رقم طراز ہیں:

> ’’ساہتیہ اکیڈمی نے ’اُردو شاعری کا انتخاب‘ کے نام سے ایک کتاب شائع کی ہے جسے اکیڈمی کے ایک رُکن ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ نے مرتّب کیا ہے۔ بہ قول مرتّب اس میں 1450 سے آج تک کے پانچ سو سالہ طویل دور کی شاعری کا انتخاب پیش کیا گیا ہے۔اس انتخاب میں ’اُردو کے بہترین اور اپنے اپنے دور اور مکتبِ خیال کے نمایندہ 150 شعرا کا منتخب کلام شریک ہے۔ساہتیہ اکیڈمی اور مولف دونوں کی شہرت کے پیشِ نظر یہ اُمید کی جاسکتی تھی کہ یہ انتخاب آیندہ کے لیے ایک معیار قائم کرے گا۔لیکن اسے دیکھ کر اچھے انتخاب کا جو معیار واقعی سامنے آیا ہے وہ یہ ہے کہ (1) اشعار میں زیادہ سے زیادہ تحریف کی جائے (2) جس اشعار میں تحریف نہ کی جا سکے، اُن کو بحر سے خارج کر دیا جائے (3) دوسروں کی نظموں یا غزلوں پر عنوان تصنیف فرما کر چسپاں کر دیے جائیں (4) کچھ شاعروں کے سنہ ولادت و وفات دونوں غلط ہوں یا کم از کم ایک ضرور غلط ہو۔نیز ضروری واقعات و حالات یا تو لکھے ہی نہ جائیں، یا اس کا اہتمام کیا جائے کہ اگر دو باتیں صحیح ہوں تو توازن قائم رکھنے کے لیے دو غلط باتیں بھی درج کی جائیں (5) تنقیدی رائے کے اظہار میں ایسا انداز بیان اختیار کیا جائے کہ چھٹے درجے کے طالب علموں کو وہ عبارت نامانوس نہ معلوم ہو (6) کہیں کہیں ایسا بھی ہو کہ نظموں کی ترتیب اور کتابت اُن کی ہیئت کے لحاظ سے نہ ہو، مثلاً کوئی نظم بہ صورت مربع ہو، تو اُس کو بہ صورتِ مثنوی لکھا

جائے (7) ہر صفحے پر کتابت کی 4، 6 غلطیاں ضرور ہوں۔''

(رسالہ تحریک، دہلی، جولائی 1961، ص 11)

رشید حسن خاں نے اپنے ابتدائی ادبی دور میں کلاسیکل شاعروں کے کلام کا انتخاب کرنا بھی شروع کر دیا تھا۔ اس کلام کو انھوں اپنی ایک ڈائری میں نوٹ بھی کیا تھا۔ یہ ڈائری لکھنؤ میں رباب رشیدی کے پاس محفوظ تھی لیکن انھوں نے اس ڈائری کو ڈاکٹر ٹی۔آر۔رینا کے سپرد کر دیا۔ اب رینا صاحب اس ڈائری میں موجود شعرا کے منتخب کلام کو ''بیاضِ رشید حسن خاں'' نام سے کتابی صورت میں قارئین کے سامنے پیش کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ خاں صاحب نے اس کڑی میں میر محمد آثر کے کلام کو منتخب کیا۔ رسالہ 'تحریک' نے اس طرح کے منتخب کلام کو شائع کیا تھا۔ منتخب کلام کے ساتھ ساتھ شاعر کا مختصر تعارف بھی پیش کیا جاتا۔ رشید حسن خاں نے میر محمد آثر کے کلام پر تبصرے کے علاوہ آخر میں قارئین کی سہولت کے لیے اثر کے کلام کو بہ طور نمونہ پیش کیا۔ اُنھوں نے میر محمد آثر کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

> ''سید محمد آثر، خواجہ میر دردؔ کے چھوٹے بھائی تھے، تذکرہ نگاروں نے ان کی بزرگی و پرہیزگاری کا اعتراف کیا ہے۔ خواجہ میر دردؔ کے بعد یہی ان کے سجّادہ نشیں ہوئے (دیباچہ دیوان آثر) ان کی مثنوی 'خواب وخیال' کا شمار اُردو کی چند قابلِ ذکر مثنویوں میں ہوتا ہے۔ اس مثنوی کو انجمن ترقی اُردو (ہند) نے شائع کیا تھا کچھ دنوں کے بعد مولوی عبدالحق صاحب مرحوم نے میر آثر کا مختصر سا دیوان بھی شائع کر دیا۔ 78 صفحے کا یہ دیوان صرف غزلوں قطعوں اور رباعیوں پر مشتمل ہے۔ زبان کی صفائی، بیان کی سادگی، جذبات کی سچائی اور تاثیر کے لحاظ سے اس کے بیش تر شعر پڑھنے کے لائق ہیں۔ اس مختصر سے دیوان میں مشکل سے دس پندرہ شعر ہوں گے جن میں تصوف کی جھلک ہو باقی سارا کلام وارداتِ دل کا ترجمان ہے۔'' (رسالہ تحریک، نئی دہلی، مارچ 1962، ص 11)

شاعروں کے کلام کے انتخاب کے سلسلے میں ہی رشید حسن خاں نے اشرف علی فغاںؔ کے کلام کا بھی انتخاب کیا۔ یہ انتخاب بھی رسالہ تحریک کے صفحۂ قرطاس کی زینت بنا۔ فغاںؔ کے کلام پر انھوں نے 5 صفحات پر مشتمل تبصرہ تحریر کیا۔ 4 صفحات میں منتخب کلام اور صفحہ اوّل پر فغاںؔ کے حالاتِ زندگی پر سیر

حاصل گفتگو کی ہے۔ لکھتے ہیں:

''اشرف علی خاں فغاںؔ، میرزا علی خاں نکتہؔ کے بیٹے تھے۔ دہلی میں پیدا ہوئے۔ احمد شاہ، شاہِ دہلی کے رضاعی بھائی تھے۔ اس نسبت سے کوکہ خاں کہلاتے تھے۔ تاریخ ولادت کا تعین نہیں ہوا ہے۔ فارسی و اُردو دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے۔ علی قلی خاں ندیمؔ کے شاگرد تھے۔ فارسی میں قزلباش خاں اُمید سے اصلاح لی تھی۔ بے حد ظریف و شگفتہ مزاج تھے۔ تذکرہ نگاروں نے ان کی بذلہ سنجی و ظرافت کا خاص طور سے ذکر کیا ہے۔ اسی نسبت سے ان کو ظریف الملک کا خطاب دیا تھا۔ احمد شاہ ان کا بہت خیال کرتے تھے۔ خوش مزاجی کے ساتھ ساتھ جاہ و ثروت سے بھی حصہٗ وافر ملا تھا۔ احمد شاہ کے دربار میں پنج ہزاری منصب کے امیر تھے۔ احمد شاہ کے عزل و اسیری کے بعد دہلی سے نکل کر مرشد آباد پہنچے۔ شجاع الدولہ کے دربار سے بھی متوسل رہے۔ آخر میں عظیم آباد چلے گئے۔ اور راجا شتاب رائے کے درباریوں میں شامل ہو گئے اور وہیں 1186ھ (1772) میں انتقال ہوا۔ حکیم قدرت اللہ قاسم نے 'مجموعۂ نغز' میں لکھا ہے کہ حکام فرنگ تک ان کی اچھی خاصی رسائی تھی۔''

(رسالہ تحریک، دہلی، مئی 1962، ص 17)

رشید حسن خاں نے ''ترقی اُردو بورڈ کا لغت'' پر عالمانہ، ناقدانہ اور محققانہ تبصرہ رقم کیا۔ 1958 میں ترقی اُردو بورڈ کراچی نے اعلا پیمانے پر ایک جامع اور مربوط لغت تیار کرنے کا منصوبہ بنایا تھا۔ اس لغت کی تیاری کے سلسلے کو مزید مستحکم کرنے کے لیے اخبارات و رسائل میں اشتہار بھی دیے گئے۔ لیکن جب اس لغت کی پہلی جلد منظرِ عام پر آئی تو یہ غلط نویسی اور غلط بیانی کی زندہ مثال بن گئی۔ اغلاط کی بہتات کی وجہ سے رشید حسن خاں نے اس لغت کو 'پشتارۂ اغلاط کا نمونہ' قرار دیا۔ کیوں کہ اس لغت میں جتنے بھی شواہد، اسناد اور حوالے دیے گئے وہ قابل اعتماد نہیں تھے۔ اصل مآخذ سے موازنہ کرنے کے بعد یہ تسلیم کیا گیا کہ اس لغت کو عجلت میں تیار کیا گیا ہے۔ رشید حسن خاں نے ترقی اُردو بورڈ کے لغت کی پہلی جلد پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

''اس لغت کی پہلی جلد اس وقت میرے سامنے ہے جس میں 24 صفحے کے ایک ضمیمے کے علاوہ بڑے سائز کے گیارہ سو بہتر (1172) صفحات ہیں۔ اور یہ جلد صرف الفِ مقصورہ کے الفاظ پر مشتمل ہے۔ اس سے مجوزہ لغت کے پھیلاؤ کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ لکھا گیا ہے، شروع میں جو تفصیلات سامنے آئی تھیں اور خاکہ جس طرح پیش کیا گیا تھا، اُن امور کی بنا پر یہ خیال پیدا ہوا تھا کہ یہ لغت ضروری تفصیلات کے لحاظ سے وسیع الذیل ہوگا اور اعتبار و استناد کے لحاظ سے اعلا درجے کا ہوگا۔ اب یہ پہلی جلد سامنے آئی تو معلوم ہوا کہ خود غلط بود آنچہ ما پنداشتیم۔ لغت کی حد تک غلط اندیشی اور غلط نویسی کی شاید ہی کوئی ایسی مثال ہو جو اس کتاب کے صفحات میں محفوظ نہ ہو۔ اور طرح طرح کی غلطیوں کی اس قدر بہتات ہے کہ بہ آسانی اس کو پشتارۂ اغلاط کہا جا سکتا ہے۔ شاید ہی کوئی صفحہ ایسا ہوگا جس میں چار چھ یا دس بارہ غلطیاں نہ ہوں۔ بلا شائبہ تکلف یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس لغت کے بیش تر اندراجات کسی نہ کسی اعتبار سے گمراہ کُن ہیں۔''

(رسالہ 'اظہار' ممبئی، جنوری 1984 ص 25-24)

رشید حسن خاں نے ادبی تاریخ کے ساتھ ساتھ ہندوستان کی تاریخ کا بھی عمیق مطالعہ کیا تھا۔ اگر ادبی رسائل میں تاریخ کے حوالے غلط بیان کیے جاتے تو رشید حسن خاں ان کی فوراً گرفت کرتے۔ 'عظیم باغی' (مصنف ڈینس کنکیڈ، مترجم پرماتما شرن) مرہٹہ سردار شیوا جی کی سوانح حیات ہے۔ اس کتاب میں تاریخی حوالوں کو مصنف نے اپنی مرضی کے مطابق پیش کیا۔ رشید حسن خاں نے اس کتاب کا جائزہ تاریخی حوالوں کے ساتھ لیتے ہوئے تاریخی غلط بیانی کا ازالہ اس طرح کیا:

''پوری کتاب اسی طرح کے بیانات سے بھری ہوئی۔ جن میں اکثر مقامات پر غیر جانب دارانہ تاریخ کا چہرہ مسخ ہو گیا ہے۔ نہایت تعجب کی بات ہے کہ نیشنل بک ٹرسٹ جیسے اہم قومی ادارے نے اس کتاب کو کس طرح منتخب کیا جس میں تاریخی حقیقت نگاری کا معیار کم درجہ ہے اور جذباتی اندازِ بیان اور غلط تعبیرات کی بہتات ہے۔ ایسی کتابیں قومی یک جہتی کے نقطۂ نظر سے بھی سخت قابل

اعتراض ہیں۔'' (رسالہ تحریک، نئی دہلی، نومبر 1969، ص 51)

رشید حسن خاں اُردو ادب کے ساتھ ساتھ فارسی زبان و ادب سے بھی گہری واقفیت رکھتے تھے۔ انھوں نے باقاعدہ مدرسہ بورڈ لکھنؤ سے فارسی زبان میں ڈپلومہ کیا تھا۔ فارسی زبان سے واقفیت کے سبب انھوں نے غالبؔ کی فارسی کتاب 'دستنبو' کا اُردو میں ترجمہ کیا (ملاحظہ کیجیے 'غالب اور انقلابِ ستاون' از ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، 2007 اور 'دستنبو' ترجمہ پروفیسر شریف حسین قاسمی، 2007، دونوں کتابیں غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی سے شائع ہوئی ہیں۔) ڈاکٹر زہرا خانلری کی فارسی کتاب 'داستان ہادی دل انگیز ادبیاتِ فارسی' کا اُردو ترجمہ ڈاکٹر نورالحسن انصاری نے کیا تھا۔ ہندوستان میں اسے 'انجمن فارسی، دہلی نے شائع کیا۔ اس کتاب میں فارسی کے 16 قصے درج ہیں۔ قصہ گوئی اور داستانیں اُردو ادب کا قدیم سرمایہ ہونے کے سبب انھیں کلاسکی ادب کا درجہ حاصل ہے۔ ساتھ ہی یہ قدیم داستانیں ہندوستانی دانش گاہوں کے نصاب میں بھی شامل ہیں۔ طلسم ہوش ربا، باغ و بہار، فسانۂ عجائب، رانی کیتکی کی کہانی، سب رس اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ اس بنا پر یہ کتاب اُردو والوں کے لیے خاصے کی چیز ہے۔ ذہن نشیں رہے کہ خاں صاحب نے اُردو کی کلاسیکل مثنویوں (سحر البیان، گلزارِ نسیم، مثنویاتِ شوق، زٹل نامہ وغیرہ) کو از سرِ نو تدوین بھی کیا۔ اس لحاظ سے ان کی نظر ان کے بنیادی ماخذوں کے علاوہ ان داستانوں کی تاریخی اہمیت پر بھی تھی۔ مذکورہ بالا باتوں کے مد نظر ڈاکٹر نورالحسن انصاری کی کتاب پر رشید حسن خاں نے تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

> ''ڈاکٹر نورالحسن انصاری نے فارسی کی اس دل چسپ کتاب کا 'فارسی کی دل کش داستانیں' کے نام سے اُردو میں ترجمہ کیا ہے۔ اصل فارسی کتاب میں نہایت سادی صاف زبان میں ایسے قصوں کی ضروری تفصیلات کو قلم بند کیا گیا ہے اور اس کا خیال رکھا گیا ہے کہ تفصیلات کے باب میں نہ تو غیر ضروری باتیں شامل ہوں اور نہ اختصار کا یہ عالم ہو کہ ذہن کو تشنگی کا احساس ہو۔ سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ 'قصہ پن' پوری طرح محفوظ رہا ہے اور اس سے دل چسپی کے وہ عناصر تاب ناک رہے ہیں جن کے بغیر داستانیں، دل کشی سے محروم ہو سکتی ہیں۔ اُردو کی کتاب کی خوبی یہ ہے کہ یہ سارے محاسن ترجمے میں بھی اسی طرح برقرار

ہیں۔ یہ کتاب داستانی عناصر کی نسبت سے طلبہ اور اساتذہ کے علاوہ عام قارئین کے لیے بھی دل چسپی کی چیز ہے۔'' (تحریک، جنوری 1976، ص 31)

رشید حسن خاں ہندوستانی زبانوں بالخصوص ہندی اور سنسکرت کی کہانیوں، منظوم ترجموں اور شاعری سے بھی آشنا تھے۔ اس بات کا انکشاف عنبرؔ بہرائچی کی کتابوں پر ان کے تبصروں سے ہوتا ہے۔ تمام اہلِ اُردو کو معلوم ہے کہ عنبرؔ بہرائچی نے اپنی شاعری کا زیادہ تر ماخذ سنسکرت ادب سے مستعار لیا ہے۔ 'مہا بھنشکرن من' میں عنبرؔ بہرائچی نے گوتم بُدھ کے تمام حالات و واقعات کو منظوم شکل میں پیش کیا۔ جسے اہلِ علم نے قدر کی نگاہ سے دیکھا۔ رشید حسن خاں نے اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

''پوری کتاب کو چودہ (14) ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ مصنف نے پوری کتاب کو مثنوی کے انداز میں لکھا ہے، مگر مثنوی کی ہیئت میں نہیں لکھا ہے، بل کہ ہر باب کے لیے قصیدے کے طور پر الگ قوافی اختیار کیے گئے ہیں۔ اِس طرح ایک خاص طرح کا تنوع ضرور کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً پہلے باب کا عنوان ''بازگشت'' ہے، اِس کا آغاز اِس طرح ہوا ہے:

پھر شفق زاروں نے اُلٹی ہے نقابِ سرمگیں
پھر سنہری وادیاں، جیسے عروسانِ حسیں
خوشبوؤں کی بارشوں میں وہ طلوعِ صبحِ نو
دم بہ دم خوش رنگ پھولوں کا وہ رقصِ دل نشیں

اور دوسرے باب ''رنگ محل'' کا آغاز یوں ہوا ہے:

قصرِ زرّیں پوش میں ہر ایک شے ہے زر نگار
پُر فضا و پُر بہار و پُر شکوہ و پُر وقار
زیبِ تن ہے سنگِ مرمر کی قبائے دل نواز
دودھیا کرنوں میں پونم کہ بہ رنگِ نو بہار

کتاب بہت خوب صورت چھپی ہے۔ ہر صفحے پر گوتم بُدھ کے مشہور مجسّمے کا عکس پس منظر کے طور پر ملتا ہے اور اِس طرح عقبی فضا ذہن اور نظر کو اپنی طرف متوجہ

رکھتی ہے۔ایسے ترجموں میں ہمیں اُس انداز کو تلاش نہیں کرنا چاہیے جس کو غزل سے نسبتِ خاص حاصل رہی ہے اور نہ اُس آہنگ کو ڈھونڈنا چاہیے جو قصیدے سے قریب کی نسبت رکھتا ہے۔ایسی نظموں کے اپنے تقاضے اور اپنی مجبوریاں ہوتی ہیں۔اِس میں شک نہیں کہ عنؔبر صاحب نے بہت دل لگا کر اِس کام کو انجام دیا ہے۔اُردو ادب کے ذخیرے میں ایسے اضافوں کو فراخ دلی کے ساتھ قبول کرنا چاہیے۔زبان اور اندازِ بیان کی توسیع کا بھی ایک پہلو اِس طرح مزید روشنی پاتا رہتا ہے۔توقع کرنا چاہیے کہ عنؔبر صاحب اِس سلسلے کو جاری رکھیں گے اور ایسے مزید ترجموں سے اُردو ادب کے ذخیرے میں اضافہ کریں گے۔''

(غالب نامہ، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، جنوری 1988، جلد۔9، شمارہ۔1، ص250 تا251)

عنبر بہرائچی نے اپنی ایک اور کتاب 'لم یاتِ نظیرک فی نظر' میں رسول اللہ ﷺ کی حیاتِ طیبہ کے اہم واقعات کو منظوم شکل میں پیش کیا ہے۔اُردو شاعری میں یہ ایک نیا تجربہ ہے۔جسے عنؔبر بہرائچی نے خوش اسلوبی سے منظوم شکل دی ہے۔رشید حسن خاں نے اس کتاب پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھا:

''میں اس مجموعے کو اس لحاظ سے قابلِ ذکر اور قابلِ قدر سمجھتا ہوں کہ اُردو شاعری میں یہ ایک ایسے خلا کو پُر کرنے کی صدق دلانہ کوشش ہے جس کا احساس اہلِ نقد ونظر کو ہمیشہ رہا ہے۔زبان رواں اور رشتہ ہے اور رنگینی بیان کی بھی کمی نہیں۔بیان میں شعری محاسن ہیں اور زبان میں ایسی شیرینی ہے جو تغزل سے قریب ہو جاتی ہے۔مکمل رزمیے کی زبان اور بیان میں تغزل کے عناصر کو نہ ہونے کے برابر ہونا چاہیے اور اس سلسلے میں فردوسی کے شاہ نامے کو ہمارے سامنے رہنا چاہیے۔جس میں زبان کی سطح میں شفافی کم ہے۔مگر دل آویزی کم نہیں اور روانی اس میں بھی کم ہے۔رُکتا ہوا سا انداز ہے جس میں آہنگ میں توانائی پیدا کی ہے اور مناسب مقامات پر اس کھردرے پن کو بھی برقرار رکھا ہے جس کے بغیر طاقت اور اعجاز معرض بیان میں اچھی طرح نہیں آسکتے۔''

(نیا دور، لکھنؤ، جون 1997، ص46)

رشید حسن خاں نے کلاسیکل شاعری کے علاوہ جدید شاعری پر بھی تبصرے تحریر کیے۔اس بات کی تصدیق 'آج کل' نئی دہلی اپریل 1972 کے شمارے سے ہوتی ہے۔جس میں خواجہ میر دردؔ، قاضی سلیم اور منچندہ بانی کے کلام پر انھوں نے ناقدانہ بحث کرتے ہوئے تبصرے تحریر کیے۔خواجہ میر دردؔ تصوف اور شاعری (ڈاکٹر وحید اختر کا تحقیقی مقالہ) اپنی نوعیت کی انوکھی کتاب ہے۔اُردو ادب میں میر دردؔ کی شناخت ایک صوفی شاعر کی رہی ہے۔لیکن ڈاکٹر وحید اختر سے قبل اس عظیم صوفی شاعر پر تحقیقی مقالہ سپردِ قلم نہیں ہوا تھا۔اس خلا کو ڈاکٹر وحید اختر نے پُر کیا۔اس مقالے میں میر دردؔ کی شاعری میں تصوف کے عناصر کو تلاش کر کے منظرِ عام پر لایا گیا۔رشید حسن خاں نے اس تحقیقی مقالے اور ڈاکٹر وحید اختر کی تعریف کرتے ہوئے لکھا:

> ''دردؔ کی اُردو شاعری پر تو بہت لکھا گیا ہے مگر اب ایک صوفی کی حیثیت سے اُن کے مسلک اور افکار کا جائزہ اب تک تشنۂ گفتگو تھا۔اس کی اہمیت یوں اور زیادہ ہے کہ دردؔ نے بہ قول خود ایک مسلک خاص طریقِ محمدی کو پیش کیا ہے۔ جو انھی کے قول کے مطابق ان کے والد خواجہ ناصر عندلیب پر منکشف ہوا تھا۔دوسرے یہ کہ دردؔ کا زمانہ وحدۃ الوجود اور وحدۃ الشہود کی اہم بحثوں کا زمانہ ہے۔ شاہ ولی اللہ اور مرزا جانِ جاناں جیسے بزرگوں نے اور ان کے متعلقین نے اس میں حصہ لیا ہے۔اس کی ضرورت تھی کہ اس عہد کی اُن علمی بحثوں کا اس طرح جائزہ لیا جائے کہ مباحث اور محرکات سامنے آجائیں۔جن کی مدد سے دردؔ کی شخصیت کو افکار کو اور اُن کے عہد کو صحیح طور سے سمجھا جا سکے۔اس لحاظ سے اس کتاب کا خیر مقدم کیا جانا چاہیے۔'' (آج کل، نئی دہلی، اپریل 1972، ص 45)

اُردو کے مشہور شاعر منچندہ بانی کے مجموعۂ کلام 'حرفِ معتبر' پر بھی رشید حسن خاں نے بے باک تبصرہ کیا ہے۔خاں صاحب کے مطابق شاعر تحریکات، رجحانات اور نظریات سے متاثر ہو کر شاعری کرتا ہے۔ شاعر اپنے عہد کا نمایندہ ہوتا ہے۔اس کی جھلک اُس کی شاعری میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ترقی پسند تحریک کے حلقۂ اثر سے باہر نکل کر جدید لب و لہجے میں شاعری کرنے والوں میں ایک نام منچندہ بانی کا بھی ہے۔اس بات کی صراحت ان کے مجموعۂ کلام 'حرفِ معتبر' سے ہوتی ہے۔بانی کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے رشید حسن خاں رقم طراز ہیں:

''باقیؔ کی شاعری کی عمر 20، 25 سال کی ہوگی۔ اس عرصے میں رجحانوں اور تحریکوں کے کئی موسم آئے گئے، سماجی سطح پر بھی تبدیلیاں جلد جلد رونما ہوئیں۔ ان پیہم جھکولوں نے بہت سے مزاجوں کو توازن سے محروم رکھا۔ لیکن حرفِ معتبر کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ بعض اور سنجیدہ شاعروں کی طرح اس شاعر نے بھی ذہن کے دریچوں کو کھلا رکھا۔ لیکن ذہن کی نیرنگیوں کا عجائب خانہ نہیں بننے دیا۔ عصری آگہی کو بہت کچھ جانا۔ لیکن لمحاتی محرکات کو جادو کا کھیل ہی سمجھا۔ ان کو فکر و احساس کا حریف نہیں بننے دیا۔ اپنے عہد کے مزاج کو اس کے ہنگاموں اور تقاضوں کو ناگزیر سمجھا۔ لیکن ان کو قبول کرنے میں اور پھر ان کو دوبارہ اظہار کا وجود عطا کرنے میں ان ہنگاموں اور تقاضوں کے مزاج کے بجائے شاعر کے منصب اور شاعری کے آداب اور روایت کے مناسب احترام کو ملحوظ رکھنا لازم سمجھا۔ کلام کے مطالعے سے بار بار اس کا احساس ہوتا ہے کہ اس شخص نے اپنے بہت سے ہم عصروں کے برخلاف چونکا دینے والا انداز نمایاں کرنے کی کوشش نہیں کی۔ کھردرے پن کو نئے پن کے لیے ضروری نہیں سمجھا ہے اور پیرایہ اظہار کو کرتب اور کرتوت کا آئینہ خانہ نہیں بنایا ہے۔ روایت کے احترام کے ساتھ ساتھ شاید اس شخص کو اپنے اوپر اعتماد بھی ہے اور غالباً یہی وجہ ہے کہ عصری آگہی اور عصری حسیت اس شخص کے محدود پیکروں میں اس خوبی سے سما گئی ہے کہ پیرہن کا مسکن درکنار شکن بھی نہیں پڑی ہے۔''

(آج کل، نئی دہلی، اپریل 1972، ص 46)

قاضی سلیم کی نظموں کے مجموعہ 'نجات سے پہلے' پر بھی رشید حسن خاں نے تنقیدی تبصرہ رقم کیا۔ قاضی سلیم کا یہ کلام 1955 سے لے کر 1970 کے عہد پر مشتمل ہے۔ قاضی سلیم جدید اُردو شاعری کی معتبر آواز رہے ہیں۔ قاضی سلیم نے اس مجموعے میں قدیم اور جدید لب و لہجے میں ڈوبی ہوئی نظموں کو شامل کیا تھا۔ قاضی سلیم کا تعلق ایک زمانے تک عروس البلاد شہر ممبئی سے بھی رہا۔ ممبئی میں زندگی کی تیز رفتاری کو انھوں نے خود بھوگا اور دیکھا۔ بڑے شہروں کے مسائل اور ضروریات کو قاضی سلیم نے اپنی شاعری میں خاص جگہ

دی۔ انسانی زندگی کا کرب، ہنگامے و خوف و ہراس ان کی شاعری کا خاص جُز ہے۔ دراصل ان کی شاعری اپنے دور کی تجرباتی شاعری ہے۔ 1980 کے بعد اُردو شاعری میں خوب تجربے کیے گئے۔ قاضی سلیم نے بھی اپنے کلام میں اس طرح کے تجربات کو شامل کیا۔ رشید حسن خاں نے قاضی سلیم کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

''اس مجموعے میں بعض نظمیں ایسی بھی ہیں، جن میں آہنگ اور وضاحتِ اظہار دونوں عناصر پائے جاتے ہیں۔ لیکن یہ 1955-1950 تک کی یادگار ہیں، جیسے عروس البلاد اور دھرتی تیرا مجھ سا روپ۔ ان میں معنویت کی سطح بلند ہے اور اظہار کا حُسن نمایاں ہے۔ لیکن مجموعے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اس پُرانے پن سے پیچھا چھڑا لیا اور 60 کے بعد کی بیش تر نظمیں پُرانے پن کے ہر الزام سے محفوظ ہیں۔ 65 سے 70 تک کی جو نظمیں وہ 55 کی نظموں سے مکمل طور پر مختلف ہیں اور اس خلفشار کی بہت اچھی طرح نمایندگی کرتی ہیں جو جدّت کے نام پر اُردو شاعری میں رونما ہو رہا ہے۔''

(آج کل، نئی دہلی،، اپریل 1972، ص 48)

رشید حسن خاں اور رسالہ 'تحریک' ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ رشید حسن خاں کا زیادہ تر ادبی سرمایہ رسالہ 'تحریک' میں محفوظ ہے۔ یہ رسالہ دہلی سے گوپال متّل کی ادارت میں 1953 سے شائع ہوا۔ رسالے کی ابتدا سے آخر تک رشید حسن خاں کے تنقیدی تبصرے، مضامین، مکالمے اور خطوط شائع ہوئے۔ جب اس رسالے نے 'تحریک سلور جبلی نمبر' شائع کیا تو رشید حسن خاں نے رسالہ 'آج کل' میں اس خاص نمبر پر بھی تبصرہ تحریر کیا۔ اس خاص نمبر کی ضخامت 824 صفحات کی تھی اور اس نمبر میں لکھنے والے اُردو ادب کے مایہ ناز ادیب، نقاد، محقق اور شاعر تھے۔ علاقائی ادب کے لیے بھی اس نمبر میں صفحات مخصوص تھے۔ پاکستانی ادب پر بھی نظرِ ثانی کی گئی تھی۔ اس خاص نمبر کی اہمیت اور افادیت کا اندازہ اس کی مشمولات سے ہی لگایا جا سکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی، بلراج کومل، ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر مغنی تبسّم، قاضی عبدالودود، امتیاز علی خاں عرشی، مشفق خواجہ، ڈاکٹر وزیر آغا، انور سدید، اور جاوید انور جیسے اہلِ قلم نے اپنے مضمون اس خاص نمبر کے لیے سپردِ قلم کیے۔ اس وقت رسالہ تحریک ایک ادبی

دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔گوپال متل کے صاحب زادے پریم گوپال متل نے دہلی اُردو اکادمی کی 'داراشکوہ لائبریری' کے لیے اس رسالے کو وقف کر دیا ہے۔رشید حسن خاں نے 'تحریک سلور جبلی نمبر' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا:

> ''موجودہ حالات میں اُردو کے کسی ادبی رسالے کا پچیس برس تک زندہ رہنا اور مسلسل شائع ہوتے رہنا واقعی قابلِ ذکر بات ہے۔اس رسالے کی یہ اہمیت بھی کم نہیں کہ اعلا درجے کے تحقیقی مضامین اس رسالے میں شائع ہوتے رہے ہیں۔قاضی عبدالودود صاحب اور مولانا امتیاز علی خاں عرشی کے بعض اہم مضامین اُس کی فائلوں میں محفوظ ملیں گے۔اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اس رسالے کو ہندوستان کے سر برآوردہ ادیبوں کا تعاون حاصل رہا ہے۔''

(آج کل، نئی دہلی، اپریل 1979، ص48)

رشید حسن خاں نے بسمل سعیدی کی شاعری پر ایک مضمون بہ عنوان ''شاعری اور مرصع سازی'' تحریر کیا۔اس مضمون میں رشید حسن خاں نے جامع مسجد کے قریب واقع مولوی سمیع اللہ کے کتب خانہ 'عزیزیہ' کی یادوں کے علاوہ اس کتب خانے میں رات کے وقت جو بزم آرائیاں، رت جگے اور یہاں آنے والوں کی بامحاورہ زبان کے برمحل استعمال کو یاد کیا ہے۔جب رشید حسن خاں شاہ جہاں پور سے دہلی یونی ورسٹی میں 1959 میں مستقل طور پر نوکری کرنے آئے تو ان کی بسمل سعیدی سے پہلی ملاقات کتب خانہ 'عزیزیہ' پر ہوئی۔ابتدا میں خاں صاحب کی ادبی نوک جھونک بسمل سعیدی سے خوب ہوتی تھی لیکن بعد میں دونوں کے درمیان دوستانہ مراسم قائم ہو گئے۔بقول رشید حسن خاں بسمل سعیدی کا شمار اساتذہ میں ہوتا ہے اور وہ اس اعزاز کے بجا طور پر مستحق ہیں۔انھوں نے استادی کا فرض ادا کرتے ہوئے اُردو کے نام ور شعرا کے کلام پر اصلاح دی ہے۔مخمور سعیدی نے تو اپنے اُستاد کے نام کا لاحقہ ''سعیدی'' اپنے نام کے ساتھ ہمیشہ کے لیے جوڑ لیا تھا۔بسمل سعیدی کے اس کارنامے اور ان کی غزل گوئی پر تبصرہ کرتے ہوئے رشید حسن خاں رقم طراز ہیں:

> ''بسمل صاحب کے دم سے دہلی کے ایک خاصے بڑے حلقے میں شعروشاعری کے چرچے رہے ہیں۔انھوں نے بیسیوں نو واردین بساطِ شعر کی تربیت کی

ہے۔اُن کو زبان کے نکات سمجھائے ہیں۔بیان کی باریکیوں کا درس دیا ہے۔لفظوں کی صحت اوراُن کی ظاہری ومعنوی نسبتوں کوسمجھایا ہےاوراس طرح زبان کی بڑی خدمت کی ہے۔آج جب کہ زبان کی تعلیم کا معیار بہت گر چکا ہے اور کم فرصتی نے ذہنوں کو مطالعے سے گویا محروم سا کر دیا ہے؛ ایسے اساتذہ کی بڑی اہمیت ہے۔وہ کم سواد میں جو یہ کہتے ہیں کہ ان چیزوں کی نہ ضرورت ہے نہ اہمیت۔آسان طلبی نے اس انداز کو فروغ دیا ہے اوراس طرح کی مہمل گوئی کہ بہ ہرطور نفی کی جانی چاہیے۔زبان کا مزاج شناس ہونا بڑی چیز ہےاور سعادت حاصل ہوتی ہے اچھے اساتذہ کے کلام کے مطالعے سے اور اچھے اساتذہ کے پاس بیٹھنے سے۔میری دعا ہے کہ بسمل صاحب بہ صحت و عافیت رہیں،اسی طرح اچھے اچھے شعر کہتے رہیں،اورنو واردانِ شعروادب کی تربیت کرتے رہیں۔''

رشید حسن خاں کا زیادہ تر ادبی سرمایہ تبصرے، تجزیے اور تنقیدی نوعیت کے مضامین کی شکل میں رسالہ 'تحریک' کے صفحۂ قرطاس کی زینت بنا۔لیکن رسالہ 'تحریک' کے بعد رشید حسن خاں کے مضامین جس رسالے میں زیادہ شائع ہوئے وہ 'نیا دور' (لکھنؤ) ہے۔1956 سے لے کر عمر کے آخر تک رشید حسن خاں نے اس رسالے کے لیے لکھا۔رشید حسن خاں اپنی ادبی کاوشوں کو خطوط اور مضامین کی شکل میں اس رسالے کے لیے ارسال کرتے تھے۔'نیا دور' (لکھنؤ) نے 1996 میں جب 'نصف صدی نمبر' شائع کیا تو اس کی اشاعت کے بعد رشید حسن خاں نے ایک تاثراتی خط 'نیا دور' (لکھنؤ) کے لیے ارسال کیا۔اس خط میں اُن تمام مضامین پر تجزیاتی تبصرہ کیا گیا جو اس خاص نمبر میں شائع ہوئے تھے۔کیوں کہ اس نمبر میں لکھنے والوں سے رشید حسن خاں کے ذاتی مراسم تھے۔ان قلم کاروں میں گیان چند جین، کالی داس گپتا رضا، پروفیسر مجاور حُسین رضوی، سید عقیل رضوی، مہندر سنگھ بیدی سحؔر، راجندر بہادر موؔج وغیرہ کے اسم گرامی سرِ فہرست ہیں۔یہ بات ذہن نشیں رہنا چاہیے کہ رشید حسن خاں نے متذکرہ ادبی شخصیات کے نام بہت سے خطوط رقم کیے ہیں۔ان خطوط کی ورق گردانی ہم رشید حسن خاں کے خطوط جلد اول، دوم اور سوم، مرتّب ڈاکٹر ٹی.آر.رینا، میں کر سکتے ہیں۔اس موقع پر میں 'نیا دور' (لکھنؤ) کو تحریر کیے گئے طویل خط سے میں صرف ایک پیراگراف نقل کر رہا ہوں۔ملاحظہ کیجیے:

''سیّد صاحب!

کیا اچھا نصف صدی نمبر نکالا ہے آپ نے۔ دیکھ کر آنکھوں کی روشنی بڑھ گئی اور پڑھ کر معلومات میں اضافہ ہوا۔ ایک ایسا رسالہ جو اصلاً اطلاعات اور رابطۂ عامّہ کے محکمے کا ترجمان ہے۔ اُسے ایسا پُر وقار ادبی رسالہ بنا دیا، معمولی بات نہیں اور ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ یہ تو نہیں کہ سکتا کہ یہ خاص نمبر ایسے پچھلے نمبروں سے بڑھ گیا ہے۔ اپنے زمانے میں آپ نے ایسے شان دار نمبر مرتّب کیے ہیں کہ ان کو مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے، ہاں یہ ضرور کہوں گا کہ یہ خاص نمبر بھی پڑھنے اور محفوظ کر لینے کی چیز ہے۔''

(نیا دور، لکھنؤ، مارچ 1996، ص 47)

رشید حسن خاں کو ادبی رسائل کے مدیران کو خط لکھنا بہت ہی محبوب تھا۔ رسالہ 'الحمراء' اور 'شاعر' میں ان کے کئی ایسے تنقیدی خطوط شائع ہوئے جس میں انھوں نے ان رسائل میں شائع شدہ مضامین پر سخت تنقید کی۔ رسالہ 'شاعر' (بمبئی) نے اپنا ایک خاص نمبر 'افسانہ نمبر' (225 صفحات کو محیط) شائع کیا تو اس نمبر کا مطالعہ کرنے کے بعد رشید حسن خاں نے رسالہ 'شاعر' کے مدیر اعجاز صدیقی کے نام ایک خط نما مضمون رقم کیا۔ اس خط میں خاں صاحب نے پہلے تو 'شاعر' کے مدیر کو اس بات کی مبارک باد پیش کی کہ ان نا مساعد حالات میں کوئی خاص نمبر نکالنا آسان کام نہیں۔ اس کے بعد اس خاص افسانہ نمبر میں شامل افسانوں پر اپنی بے باک رائے کا اظہار کیا۔ اس خاص نمبر میں جن افسانہ نگاروں کے افسانے شائع ہوئے ان میں کرشن چندر، کوثر چاند پوری، ل۔ احمد، اوپیندر ناتھ اشک، سرلا دیوی، مہندر ناتھ، پرکاش پنڈت، ڈاکٹر محمد حسن وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ رشید حسن خاں نے کرشن چندر کے افسانے ''چور'' کے مطالعے کے بعد اسے ان کے شایانِ شان نہیں پایا۔ اور اس افسانے کے بارے میں لکھا کہ 'واقعہ نہایت معمولی اور اس کا بیان اس سے زیادہ معمولی ہے۔ نفسِ واقعہ مختصر تر ہے۔ محض الفاظ و خطابت کے زور سے اس کو چھ صفحات پر پھیلایا گیا ہے'۔ اس کے بعد خاں صاحب نے اس افسانے کا ایک اقتباس نقل کیا ہے۔ خط کے آخر میں موصوف نے اس افسانہ نمبر کے بارے میں لکھا:

''غرض یہ افسانہ نمبر اس اعتبار سے بڑا اہم ہے کہ مختلف ادیبوں کی ذہنی رسائی

اور فکری صلاحیتوں کا ترجمان ہے۔ نئے فن کار کس طرح آگے بڑھ رہے ہیں اور پُرانے آزمودہ کار فن کار کس طرح خالی ہاتھ نظر آتے ہیں۔ یہ بات خاص طور پر قابلِ غور ہے۔ ملک کے ادبی حلقوں کو اعجاز صاحب کا ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے اتنا شان دار افسانہ نمبر پیش کر کے جہاں اپنی روایت کو قائم رکھا ہے وہاں پڑھنے والوں کے لیے غور و فکر اور بحث و نظر کا سرو سامان بھی مہیا کر دیا ہے، ضرورت ہے کہ اس طرف توجہ کی جائے کہ افسانہ جو اُردو ادب کی آبرو ہے اور جس کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ ہی ایک صنف ایسی ہے جس کو لے کر اُردو دوسری زبانوں کے مقابلے میں سر اُٹھا سکتی ہے، کس منزل پر ہے۔''

(ماہ نامہ شاعر، بمبئی، شمارہ 7، جلد 28، جولائی، اگست 1957، ص 69)

رشید حسن خاں کو اپنے ابتدائی ادبی زمانے سے ہی اُردو لغات اور صحتِ زبان و املا پر گہری نظر تھی۔ اگر کسی رسالے میں املا، زبان و قواعد سے متعلق کوئی مضمون شائع ہوتا تو خاں صاحب اس کا عمیق مطالعہ کرنے کے بعد اپنے ردِ عمل کا اظہار ضرور کرتے۔ رسالہ 'نگار' مارچ 1952 میں مولانا حفیظ الرحمٰن واصف دہلوی کا مضمون ''اُردو زبان کے مترادف الفاظ'' شائع ہوا۔ اس مضمون کو پڑھنے کے بعد رشید حسن خاں کا مضمون 'اُردو کے مترادف الفاظ' رسالہ 'نگار' بابت اگست 1952، صفحہ 21 تا 26 شائع ہوا۔ اپنے مضمون میں رشید حسن خاں نے مولانا حفیظ الرحمٰن واصف دہلوی کی دلیلوں اور مثالوں کو لغات میں شامل الفاظ اور قدیم شعرا کے کلام سے رد کیا۔ پورا مضمون تو کتاب میں شامل ہے لیکن میں اس موقع پر رشید حسن خاں کے مضمون کا ایک اقتباس قارئین کے سامنے پیش کر رہا ہوں تا کہ ان کی ذہانت پر رشک کیا جا سکے:

''مارچ 1952 کے 'نگار' میں جناب حفیظ الرحمٰن صاحب واصفؔ دہلوی کا ایک مقالہ بہ عنوان ''اُردو زبان کے مترادف الفاظ'' نظر سے گزرا۔ جس کا موضوع عنوان سے ظاہر ہے۔ موصوف نے مضمون کے اولین حصے میں مترادف کے اثبات اور اس کی ذیلی تقسیمات پر بحث کی ہے اور آخر میں مثال کے طور پر کچھ مترادف الفاظ جمع کر دیے ہیں۔ مقالہ بجائے خود خوب ہے۔ لیکن مضمون کے دونوں حصوں میں متعدد مقامات محلِ نظر ہیں۔

مقالہ نگار نے اُردو الفاظ کو بناوٹ کے لحاظ سے تین قسموں میں منقسم کیا ہے۔جن کو مختصر طور پر انھیں کے الفاظ میں پیش کرتا ہوں:

(1) دخیل وہ الفاظ جو دوسری زبانوں سے اصل شکل وصورت میں لے کر اُردو میں داخل کیے گئے ہیں۔ جیسے صحن، باغ وغیرہ

(2) مہند۔ایسے الفاظ جن کی شکل وصورت بغیر کسی قاعدۂ صرفی کے بدل لی گئی ہے جیسے سائیس، کپتان۔

(3) مولد۔ایسے الفاظ جن کی شکل وصورت کو ہم نے کسی قاعدۂ حرفی سے بدل کر یا بنا کر اپنی زبان میں شامل کر لیا ہے۔(خواہ اُردو گریمر کے قاعدے سے بنایا ہو یا فارسی وعربی گریمر کے قاعدے سے) جیسے لرزیدن سے لرزنا، نزاکت، نازک سے، افلاس یا مفلس فلس سے فلاکت یا مفلوک فلک سے وغیرہ۔

چوں کہ انھوں نے تصریح کر دی ہے کہ تقسیمات معہ تعریف ان کی ''پسندیدہ'' ہیں ۔لہٰذا اس کے متعلق نہیں کہا جا سکتا۔لیکن قسم آخر میں مثالاً جو الفاظ دیے گئے ہیں، ان میں سے کئی لفظوں سے غلط فہمی نمایاں ہے۔''مولد الفاظ'' کی یہ تعریف کی گئی ہے کہ وہ الفاظ جن میں اُردو والوں نے تراش خراش کی ہو۔اس ذیل میں خلاکت، نزاکت، افلاس اور مفلس، بھی پیش کیے ہیں جن کو بالترتیب فلک، نازک، اور فلس، سے مشتق ہو گئے ۔ان میں اُردو کے اساتذہ کا اختراع کارفرما نہیں۔اس لیے ان کو ''قسم مولد'' کے تحت داخل نہیں کیا جا سکتا۔سنداً حوالے دیکھیے:

''نزاکت، مصدر جعلی فارسیاں متعرب ست
که از مادهٔ نازک تراشیده اند
صد نزاکت می کند بر شربتِ کوثر سلیم
جامِ مے ا مابہ دستش دہ بہ بیں چوں می خورد
زراہ وعدہ نزاکت کشیدنم بس نیست

کہ دل طپیدن من انتظار می طلبد''

(جلال اسیرؔ) (بہار عجم)

(اُردو کے مترادف الفاظ، نگار، اگست 1952، ص 21)

رشید حسن خاں کا تنقیدی اور تحقیقی مضمون ''اُردو ہماری زبان ۔ترتیبِ نو'' رسالہ 'الحمراء' جلد 3 شمارہ 5 نومبر 1952 میں شائع ہوا۔اس مضمون میں انھوں نے اُردو کے بہت سے ایسے الفاظ کی نشان دہی کی جو اپنے لغتی حرکت کی وجہ سے خلاف مستعمل ہیں۔اس رویہ کے لیے ذمہ دار انھوں نے قاعدوں اور ضابطوں کا صحیح استعمال نہ ہونا بتایا۔رشید حسن خاں کا یہ مضمون رسالہ 'الحمراء' کے کئی شماروں میں قسط وار شائع ہوا۔اس مضمون کے اختتام پر مدیر رسالہ حامد علی خاں نے اپنے رسالے میں ایک صحت مند تنقید کا آغاز کیا۔جس پر سب سے پہلے لبیک مرزا آثرؔ لکھنوی نے کہا۔اپنے مضمون میں رشید حسن خاں نے عربی اور فارسی ترکیبوں، مفرد اور مرکب الفاظ کی مدد سے اُردو زبان میں رائج غلط الفاظ کی نشان دہی کی۔اس مضمون کو لکھنے کے اغراض و مقاصد کے بارے میں رشید حسن خاں فرماتے ہیں:

''اُردو میں عربی فارسی، ہندی اور ترکی کے بہت سے ایسے الفاظ ملتے ہیں جو اپنی حرکت یا با ضابطہ اشتقاق کے خلاف مستعمل ہیں۔جب کوئی زبان نئی نئی بنتی ہے یا آگے بڑھتی ہے تو اس میں عجیب عجیب اضافے ہوتے ہیں۔اتنے مختلف النوع اضافے کے شروعات میں ان کو کسی ضابطے یا اصول کے تحت متعین نہیں کیا جا سکتا۔زبان جتنی آگے بڑھتی ہے اتنا ہی اس کے نو رسیدہ عناصر کو قاعدوں کے خانوں میں فِٹ کیا جاتا ہے اور یہ عمل برابر جاری رہتا ہے جب تک کہ اس قوم یا اس زبان میں ترقی کی صلاحیتیں موجود رہیں اور ان کا مظاہرہ ہوتا رہے۔جب کسی قوم کے ارتقائی قدم رُک جاتے ہیں تو اس کے سارے مظاہرات میں یہ انعکاسات نمایاں ہو جاتے ہیں۔اس بات کو اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب کسی بنیادی یا اضافی چیز میں اجتہادات کا سلسلہ ختم ہو جائے تو یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ اس کی مزید ترقی کے امکانات معدوم ہو گئے ہیں یا کم۔زبان ہر قوم کی اساسی چیزوں میں سے ایک چیز ہے اسی لیے مختلف طریقوں سے اس کے تحفظ کا

سامان فراہم کیا جاتا ہے۔ اُردو پر ابتدا ہی سے عربی و فارسی کے اثرات غالب رہے اور حالات کے تحت ایسا ہونا ضروری تھا۔ اُردو کی بنیاد ہندی افعال اور عربی و فارسی ہی پر قائم ہوئی، اُس دور میں فارسی عام تھی۔ اس کی نسبت سے عربی بھی۔ لہٰذا اُردو میں وہ سارے اسم اور ان کے مشتقات بغیر کسی تکلف کے داخل ہو گئے جو اس زمانے میں زبان و قلم پر رواں تھے۔ یہ عام قاعدہ ہے کہ وہ چیز جو ہماری اپنی نہ ہو تو اسے خواہ اتنا اپنایا گیا ہو کہ وہ رگ و پے میں سرایت کر جائے لیکن پھر بھی ان کی حیثیت ایک مقدس امانت کی رہتی ہے۔''

(رسالہ الحمراء، جلد 3، شمارہ 5 نومبر 1952، ص 226)

رشید حسن خاں نے رسالہ 'شاعر' بمبئی کے جون 1952 کے شمارے میں ''ارباب لغات کے لطیفے'' نام سے ایک تحقیقی و تنقیدی مضمون رقم کیا۔ دراصل اس مضمون میں خاں صاحب نے ازاحت الاغلاط، غیاث اللغات، بحر عجم اور فرہنگ عامرہ لغات میں درآئی غلطیوں کی جانب توجہ مبذول کی۔ رشید حسن خاں نے بڑی ہی جاں فشانی اور عرق ریزی کے بعد الفاظ کا گوشوارہ تیار کیا اور ان تینوں لغات میں درج الفاظ سے ان کا میلان کیا۔ اسی مضمون کی توسیع کرتے ہوئے انھوں نے رسالہ 'الحمراء' جلد 11 نمبر 2، اگست 1956 میں ''غلطی ہائے تحقیق'' عنوان سے مضمون رقم کیا۔ یہ مضمون ''ارباب لغات کے لطیفے'' کا دوسرا حصہ تھا۔ رشید حسن خاں نے اس مضمون میں تسلیم کیا کہ یہ دونوں مضمون ان کے پہلے مضمون ''اُردو ہماری زبان۔ ترتیب نو'' کے بقیہ حصے ہیں۔ ''غلطی ہائے تحقیق'' بھی رسالہ 'الحمراء' کے مختلف شماروں کے صفحۂ قرطاس کی زینت بنا۔ 'غلطی ہائے تحقیق' مضمون میں انھوں نے نور اللغات، بہارِ عجم، سرمایۂ زبان اُردو، ازاحت الاغلاط، غیاث اللغات کے درمیان لفظی اختلاف کو منصۂ شہود پر لانے کی کامیاب کوشش کی۔ ''غلطی ہائے تحقیق'' کے بارے میں رشید حسن خاں قاری سے مخاطب ہوتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اُردو کی ترتیبِ نو'' کے عنوان سے میرا ایک طویل مضمون 'الحمراء' میں شائع ہو چکا ہے۔ اس مضمون کی ترتیب کے دوران اُردو، عربی، فارسی کے متعدد لغات زیرِ نظر تھے۔ اس ضمن میں پہلی بار یہ حقیقت سامنے آئی کہ لغات میں اغلاط کے علاوہ باہم سخت اختلاف ہیں اور لطف یہ کہ یہ اختلافات بجائے خود مسامحات کا

نتیجہ ہیں ،اسی دوران میں نے کچھ ایسے الفاظ کو جو سرسری مطالعہ سے محل نظر معلوم ہوئے ایک مضمون کی صورت میں منضبط کر دیا تھا۔جو دوقسطوں میں 'شاعر' (بمبئی) میں شائع ہوا تھا،لیکن اس کے بعد فہرست میں اضافہ ہی ہوتا گیا۔یہاں تک کہ جب اصل مضمون (ترتیبِ نو) مکمل ہوا تو ایسے الفاظ کی ایک خاصی فہرست مرتب ہو چکی تھی۔میں نے شائع شدہ اقساط میں یہ طریقہ کار رکھا تھا کہ جو لفظ سامنے آیا اس کو بغیر کسی ضابطے کے نوٹ کر لیا۔لیکن اب محسوس ہوا کہ یہ طریقہ کچھ زیادہ مناسب نہیں اگر الفاظ کی ترتیب لغات کے اعتبار سے ہو یعنی ایک لغت کے جتنے ایسے الفاظ ہوں ان کو ایک جگہ درج کر دیا جائے تو یہ سلسلہ زیادہ مفید ہو سکتا ہے۔اس لیے اب یہ مضمون اسی ترتیب سے پیش کر رہا ہوں اور اس جدید ترتیب کے سبب سے میں نے شائع شدہ اقساط کے منتشر الفاظ بھی اس میں شامل کر دیے ہیں تاکہ اس کی تکمیل بہ احسن وجوہ ہو سکے۔اصل مضمون سے قبل ایک بات کہنا ضروری سمجھتا ہوں۔آج کل ایسے خشک مضامین بالعموم پسند نہیں کیے جاتے ،لیکن یہ آسان پسند حضرات اگر بہ غور دیکھیں تو ان کو معلوم ہوگا کہ کسی مکمل زبان کے لیے جہاں افسانے اور ہلکے پھلکے تفریحی مضامین درکار ہیں۔وہاں اس کی ہمہ گیری کے لیے کچھ ٹھوس کام بھی ضروری ہے۔اگر کسی زبان میں ایسے ٹھوس مضامین یکسر ختم ہو جائیں تو وہ زبان پھر اپنی معیاریت کھو بیٹھتی ہے۔اس لیے کبھی کبھی اگر اس طرف بھی نگاہ غلط انداز ڈال لی جائے تو مناسب نہ ہوگا۔''

(رسالہ الحمراء، جلد 11 نمبر 2، اگست 1956، ص 81)

میں اس موقع پر رشید حسن خاں کے ایک مضمون ''تنقیدی جانب داری کے اسباب اور اثرات'' کا بھی تذکرہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔خاں صاحب نے اس مضمون میں اُن محرکات، اثرات، وجوہات اور کیفیات کی نشان دہی کی جن کی وجہ سے ادیب وشعرا حضرات پر تنقید کرتے وقت صاحب نقد ونظر اپنا رویہ تبدیل کر لیتے ہیں۔موصوف ''تنقید کے غیر جانب داری پہلو'' کے حمایتی تھے۔انھیں ایسے لوگوں

سے سخت نفرت تھی جو تنقید کو کسی خاص آئینے میں دیکھنے اور پرکھنے کے قائل تھے۔ رشید حسن خاں نے ادب کو گروپ بندی سے نجات دلانے کی بھی حمایت کی ہے۔ یہی وجہ رہی کہ موصوف تا عمر غیر جانب داری سے کام کرتے رہے۔ ان کی نظر میں ادب، ادب ہوتا ہے۔ وہ اس بات کے بھی سخت مخالف ہیں کہ ادب کو 'اسلامی ادب'، 'ترقی پسند ادب'، اور 'جدیدیت' کے پرچم تلے پرکھا جائے۔ میری نظر میں رشید حسن خاں کے تنقیدی رجحانات اور رویوں کو سمجھنے میں یہ مضمون بہت ہی کارآمد ثابت ہوگا۔ مضمون خاصا طویل ہے لیکن اس مضمون کا مطالعہ ہر اُس طالبِ علم کے لیے ناگزیر ہے جو اُردو تنقید کا مطالعہ غیر جانب داری سے کر رہا ہے۔ رشید حسن خاں تنقیدی جانب داری کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''تنقید ایک آئینہ ہے۔ جس میں اُن محرکات، اثرات اور کیفیات کو واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے، جن کو ہر صاحبِ ذوق محسوس نہیں کر سکتا، یا بیان نہیں کر سکتا۔ غور و فکر اور تجزیہ و تحلیل کے بعد اس طرح رائے قائم کرنا کہ حق دوست و رشکِ دشمن کی ہلکی سی لہر بھی اُٹھے، اِس راہ دشوار کی پہلی منزل ہے۔ مذاقِ سلیم اور علم و بصیرت کے ساتھ ساتھ، صداقت اور ظرف، دو ایسے بنیادی عناصر ہیں، جن کے بغیر تنقیدی تخلیقات، معیار، ہمہ گیری، سچائی اور تاثیر سے محروم رہتی ہیں۔ یہ بات بہت ضروری ہے کہ نقاد کا ذہن صداقت کے اُس نور سے ہمہ وقت منوّر رہے جس کے فیض سے دار و رسن کے سامنے بھی حق گوئی کا جذبہ باقی رہتا ہے اور فطرت نے اُس کو وہ ظرفِ عالی عطا کیا ہو جس کی گہرائیوں میں ذاتی پسندیدگی و ناپسندیدگی کی لہریں محوِ خواب رہیں۔
>
> تنقید صرف خوب و زشت کی تفصیل پیش کر دینے کا نام نہیں ہے یہ تو ایک اوسط درجے کا ذہن اور معمولی سوجھ بوجھ رکھنے والا خوش ذوق بھی کر سکتا ہے۔ نقّاد مخصوص صلاحیتوں کا مالک ہوتا ہے۔ وہ صرف متعلقہ تفصیلات ہی مرتب نہیں کرتا، قدر و قیمت کا تعین بھی کرتا ہے۔ معاشرتی حوادث، سیاسی تغیرات، جبرِ حکومت، جماعتی وابستگی، ایسے عوامل ہیں جن کے اثرات کے تحت کبھی کبھی ادیب و شاعر سب کچھ بھول جاتے ہیں۔ لیکن ناقد ان کی اہمیت کا صحیح اندازہ کر

کے، ذہنوں کو افراط و تفریط کے سیلاب میں بہہ جانے سے روکتا ہے۔ یہ بات ہر وقت اس کے پیشِ نظر رہتی ہے کہ ادب اِن مسائل میں اِس حد تک غرق نہ ہو جائے کہ تاثیر، خلوص، ابدیت اور معیار بلند کے عناصر ہوا ہو جائیں۔ وہ وضاحت و تفصیل کے ساتھ اُن غلطیوں کی نشان دہی کرتا ہے جو کسی بھی اعتبار سے معیاری ادب کے راستے میں سنگِ گراں بن سکتی ہیں۔ اِس تنقیدی صلاحیت اور جرأت کے لیے نقاد کا غیر جانب دار ہونا ضروری ہے۔ دوسرے لوگوں کی طرح نقّاد کو بھی یہ حق حاصل ہے کہ وہ جس نظریۂ حیات پر چاہے ایمان رکھے اور اس کا اظہار کرے، لیکن عالمِ نقد و نظر میں اُس کی حیثیت صرف ادبی نقاد کی ہونا چاہیے۔ ہم ایک باظرف، خوش ذوق اور دیانت دار ناقد سے یہ توقع کرتے ہیں کہ وہ ادب میں اپنے معتقدات کی جستجو یا اپنے پسندیدہ اصولوں کو پیشِ نظر رکھ کر اس ادب پارے کا درجہ متعین کرنے کے بجائے صرف اس بات کو دیکھے گا کہ ادبی حیثیت سے اس کا کیا مرتبہ ہے۔ نقّاد کا فرض اور منصب اس قدر بلند ہے کہ اگر وہ ذہنی طور پر قطعاً غیر جانب دار نہیں ہوگا تو اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ نہیں ہو سکے گا۔ سیاسی رہنماؤں کو بہت آزادی حاصل ہوتی ہے۔ وہ حقیقتوں کے چہرے پر نقاب ڈال دیتے ہیں اور اس کو مصلحت سے تعبیر کر لیا جاتا ہے۔ سیاست میں ہر قدم پر تاویل کی ضرورت پڑتی ہے، سیاسی اصولوں کے لحاظ سے اس میں کوئی حرج بھی نہیں ہے لیکن ان سب میں اس پینترے بازی کی بالکل گنجایش نہیں۔'' (رسالہ نقوش، فروری 1961، ص 50)

رشید حسن خاں تقریباً 60 سال تک ادبی اُفق پر چھائے رہے اور اپنے کارہائے نمایاں سے اُردو ادب کی خدمت کرتے رہے۔ اس دوران انھوں نے کئی کتابیں تصنیف کیں اور تدوین کے میدان میں اپنے کمالِ جوہر سے قاری کو روشناس کرایا۔ تدوینی کاوشوں کے دوران جو مقدّمات تحریر کیے ان کے سبب بہ حیثیت مقدّمہ نگاران کا شمار اُردو دنیا میں ہوتا ہے۔ اگر صرف ان کے تحریر کردہ مقدّمات کو یکجا کیا جائے تو صفحات کی ضخامت کئی ہزار صفحات کو تجاوز کر جائے گی۔ آج رشید حسن خاں ہمارے درمیان

موجود نہیں ہیں لیکن ان کی تحریریں ہمارے لیے مشعلِ راہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اُردو تحقیق و تدوین کا یہ عظیم سالار ہمارے لیے اتنا ادبی سرمایہ وراثت میں چھوڑ گیا ہے کہ اُن پر موجودہ اور آنے والی نسلیں خوب کام کر سکتی ہیں اور اُردو تنقید، تدوین اور تحقیق میں نئے باب وا کر کے رشید حسن خاں کو سچّی خراجِ عقیدت پیش کی جا سکتی ہے۔

''رشید حسن خاں کے تبصرے اور تجزیے (جلد اول)'' میں راقم الحروف نے رشید حسن خاں کے 1949 سے 1964 تک کے 31 تبصروں، تجزیوں اور کچھ اہم مکتوبات کو شامل کیا ہے۔ باقی جلدوں میں خاں صاحب کے دیگر تبصرے اور تجزیے شامل کیے جائیں گے۔ رشید حسن خاں کے بہت سے تبصرے اور تجزیے ایسے ہیں جو رسالہ شاعر، ادبی دنیا، صدقِ جدید، نگار، نقوش، سیارہ اور الحمراء وغیرہ کے صفحۂ قرطاس کی زینت بنے۔ لیکن کافی تلاش و بسیار کے بعد موصوف کے تبصرے اور تجزیے تو مل گئے لیکن ابھی بھی بہت سا قیمتی ادبی سرمایہ ان رسائل کی فائلوں میں موجود ہے۔ مذکورہ بالا رسائل میں بہت سے رسالے لاہور سے شائع ہوئے۔ اس لیے میری دسترس لاہور تک نہ ہو سکی۔ ایک دو مرتبہ الحمراء کے دفتر میں بہ ذریعہ ای میل رابطہ کرنے کی کوشش کی گئی، وہاں سے کوئی جواب نہ مل سکا۔ البتہ میں اس کوشش میں ہوں کہ رشید حسن خاں کی وہ تمام تحریریں جو نایاب ہیں انھیں بھی قارئین کے سامنے پیش کیا جائے۔

احقر نے جلد اوّل میں اُن تبصروں اور تجزیوں کو شامل کیا جو پہلی مرتبہ کسی رسائل و جرائد میں شائع ہوئے۔ اس کے لیے میں نے جو طریقۂ کار اپنایا وہ یہ ہے کہ اخبار یا رسالے کا نام اور پہلی بار کہاں سے شائع ہوا کو تبصرے، تجزیے یا مضمون کے آخر میں حوالہ کے طور پر درج کر دیا ہے تا کہ قارئین کو یہ آسانی رہے کہ ہم جو مضمون پڑھ رہے ہیں وہ کب اور کہاں سے شائع ہوا۔

بہر کیف! میں انجمن ترقی اُردو (ہند) نئی دہلی کے اہل کاروں عبدالرشید، محمد عارف خاں، جاوید رحمانی، انیس احمد، ثاقب صدیقی، ہاشم رشیدی، اختر زماں، امیر الحسن رحمانی، غلام مصطفیٰ، محمد عرفان وغیرہ کا بہ صمیم قلب شکرگزار ہوں جنھوں نے انجمن کی ''شبلی لائبریری'' سے مواد کی تلاش و تحقیق میں میری مدد، رہنمائی اور حوصلہ افزائی کی۔ رشید حسن خاں کے بچپن کے دوست اور ہم وطن ساتھی ربابؔ رشیدی کا بھی شکرگزار ہوں جنھوں نے کئی ایسے تبصروں کی نشان دہی کی جن تک میری رسائی ممکن نہیں تھی۔ پروفیسر ظفر احمد صدیقی اور ڈاکٹر شمس بدایونی کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے اپنے نیک

مشوروں سے مجھے نوازا۔ ڈاکٹر عمیر منظر، اویس سنبھلی، ڈاکٹر خالد ظہیر، ڈاکٹر شاہ نواز فیاض، ڈاکٹر سلمان فیصل، خورشید حسن خاں، خالد حسن خاں، اختر شاہ جہاں پوری، ڈاکٹر الف ناظم، ڈاکٹر محمد مستمر وغیرہ کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں جنھوں نے اس کارِ خیر میں میری دامے، درمے، قدمے اور سخنے مدد کی۔ اس موقع پر میں عزیزم ڈاکٹر ظہیر حسن ظہیر کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ جنھوں نے اس کتاب کی پروف ریڈنگ جاں فشانی اور جاں کاہی کے ساتھ کی۔ اخیر میں اپنے مشفق و مہربان والدین کا بھی شکریہ ادا کرتا ہوں کہ جن کی دعاؤں کے سبب یہ کام پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ آپ تمام احباب کی نیک خواہشات کا طالب:

ابراھیم افسر

بہ روز منگل، 11 اگست 2020

مطابق 20 ذی الحجہ 1441ھ

نگر پنچایت سِوال خاص، میرٹھ (یوپی) 250501

○○○

رباب رشیدی

ایسا کہاں سے لائیں.....رشید حسن خاں

8 فروری 2005 کو مدینۂ منوّرہ سے شاہ جہاں پور فون کیا۔ رِنگ ہوئی۔

''ہیلو!'' ایک مضمحل سی آواز آئی۔

''میں رباب بول رہا ہوں۔''

آواز کِھل اُٹھی۔ ''ارے بھئی کیسے ہو؟ یہ تمھارا جذبۂ صادق تھا جو تم وہاں تک پہنچ گئے۔ میرے لیے صحت کی دُعا کرنا۔ کب آرہے ہو؟''

میں نے کہا، انشاء اللہ 9 فروری کو لکھنؤ پہنچوں گا۔ چند روز بعد آپ کی خدمت میں حاضر ہوں گا۔'' آواز آئی، ''جلد آنا۔ میں تمھاری راہ دیکھ رہا ہوں۔'' اور پھر سلام واللہ حافظ پر سلسلہ ختم ہو گیا۔

یہ رشید حسن خاں تھے۔ میرے مخدوم، میری پل پل کی خبر رکھنے والے......حسبِ پروگرام 9 فروری کو لکھنؤ بہ خیر و عافیت پہنچ گیا۔ دوسرے دن برادرم سہیل احمد گھر سے آئے۔ میں نے ایک بڑا پیکٹ عمدہ قسم کی کھجور کا (اپنے لیے انھوں نے بس کھجور ہی کی فرمائش کی تھی۔ کسی تحفے کے لیے سختی سے منع کیا تھا) نیز وہ تصاویر جو گرامی قدر سید نعیم حامد صاحب ساکن مدینہ نے شاہ جہاں پور آکر اپنے قیمتی کیمرے میں محفوظ کی تھیں اور الوداع کہتے وقت مجھے نذر کی تھیں کہ خاں صاحب کی خدمت میں پیش کر دوں، میرے لیے علاحدہ سے ایک سیٹ تصاویر کا تھا۔ تو کھجوریں اور تصویریں سہیل میاں کو دے دیں کہ وہ شاہ جہاں پور جا کر پہلی فرصت میں رشید صاحب کو دے آئیں۔

لکھنؤ میں دو ایک روز ہی گزرے تھے کہ اچانک چکنے فرش پر چپل ایسی پھسلی کہ دائیں پیر کا انگوٹھا پھٹ گیا۔ اب فوری سفر کا سوال نہ تھا۔ اسی میں کئی دن اور بیت گئے۔ ٹیلی فون نہیں کیا کہ بگڑیں گے۔ بس جلدی پہنچ ہی جاؤں گا۔ ایک رات حسبِ معمول بلڈ پریشر و بے خوابی کی دوائیں لے کر لیٹ گیا۔ مگر

تمام رات بڑی بے چینی رہی، نیند بھی نہیں آئی۔ یوں ہی پریشانی میں کروٹیں بدلتا رہا۔ گمان ہوا کہ کہیں نیند والی دوا لینا تو نہیں بھول گیا۔ فروری کا مہینہ اور پسینہ بھی چھوٹنے لگا۔ خیر درود شریف کا ورد کرتے رات گزری۔ سحر کے وقت موبائل بجنے لگا۔ جھجکتے ہوئے آن کیا۔ آواز آئی۔ ''میں خالد بول رہا ہوں۔ پاپا اچانک اخیر رات میں چل بسے۔'' خالد، رشید صاحب کے چھوٹے بیٹے ہیں۔ ان کے ایک جملے سے مجھ پر کیا گزری، اس کے لیے لفظ و بیان کہاں! ایک لمبا ساتھ، ایک گہرا رابطہ، ایک عجیب ذہنی ہم آہنگی۔ میں اس خبر کے لیے تیاری و غیر شعوری طور سے ہرگز تیار نہیں تھا۔

''میں تمھاری راہ دیکھ رہا ہوں۔'' آج بھی یہ آخری جملہ میرے وجود کو کبھی کبھی بکھیر کر رکھ دیتا ہے۔ میں نے زبان و فن پر ایسی دست رس، شعر فہمی کا ایسا ادراک اپنی زندگی میں اور کسی میں نہیں دیکھا، وہ جدید و قدیم ہر طرح کے اعلا ترین اشعار پر ایک وجدانی کیفیت سے دوچار ہو جاتے تھے۔ وہ خود شعر کہہ سکتے تھے مگر تحقیق و تدوین کی دست نوازی ہی کو اپنا شیوہ بنایا اور وہ مقام و مرتبہ حاصل کیا کہ روشنی کا ایک منارہ بن گئے۔ شاہ جہاں پور کے ادبی ماحول میں انھوں نے شروع ہی سے بڑی دل چسپی لی۔ ہونہار اور باصلاحیت نوجوانوں کی تربیت بھی کی۔ انھیں اپنے قریب بھی رکھا۔ جب تک وہ اپنے وطن میں رہے، خاصے متحرک و فعال رہے۔ دہلی چلے گئے تو خط و کتابت کا باقاعدہ سلسلہ قائم رکھا۔ ڈاکٹر رئیس نعمانی اور میرے پاس ان کے خطوط کا ایک بڑا ذخیرہ ہے۔ میرے اور بھی دوستوں کے پاس ان کے ڈھیر سارے مکتوبات ہیں جن میں بیش تر علمی و ادبی ہیں جنھیں جلد ہی کتابی صورت میں شائع کرنے کا ارادہ ہے۔

جب جب وہ شاہ جہاں پور آتے۔ میں عموماً ایک بڑا مشاعرہ ان کے اعزاز میں کرتا۔ ویسے اور حضرات بھی شعری و نثری نشستیں منعقد کرتے تھے۔ میرے لکھنؤ آنے سے پہلے وہ جب بھی شہر آتے تو اپنے اُستاد مولوی مجتبیٰ حسن خاں، عشرت اللہ عشرتؔ نعمانی، رادھے شیام وید، رونقؔ اسعدی وغیرہ کے یہاں میرے ساتھ ضرور حاضری دیتے۔ اشفاق حسن خاں منقولؔ ایک زوردار دعوت کا بھی اہتمام ضرور کرتے۔ بہرنوع اکابرین شاہ جہاں پور نے ان کے علمی وقار کا ہر طرح لحاظ رکھا اور اپنائیت کا مظاہرہ کیا۔

اس مختصر تحریر میں ان کے چند مکتوبات پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں تاکہ ان کے مزاج، مذاق روابط، دردمندانہ رویے اور پاسِ حفظ و مراتب اور دنیا پرستی سے دوری کا کچھ کچھ اندازہ ہو سکے۔ مگر پہلے

وہ چند واقعات جو مجھے پیش آئے مختصراً پیش کر رہا ہوں۔

1980 میں کراچی جانا ہوا۔ جمیل جالبی اس زمانے میں انکم ٹیکس کمشنر تھے۔ قصباتی ماحول میں رہنے والا اچانک ایک بڑے صنعتی شہر میں۔ نہ پوچھیے جو گھبراہٹ ہوئی۔ جمیل جالبی کو خط لکھا کہ میں شاہ جہاں پور سے آیا ہوں، رشید حسن خاں سے تعلق رکھتا ہوں اور آپ سے ملنے کا متمنی ہوں۔ شاید جلدی واپس چلا جاؤں گا۔ دیکھا تو 9 بجے شب میں دوسرے یا تیسرے روز خود ہی آ گئے۔ دو گھنٹے بیٹھے رہے۔ میں بڑا شرمندہ ہوا کہ وہ بہ نفس نفیس چلے آئے۔ فرمانے لگے:

''رشید حسن خاں کے شہر سے آئے ہو تو کیا میں تھوڑا فاصلہ طے کر کے تم سے ملنے نہیں آ سکتا تھا۔''

خیر پھر جیم خانہ کلب میں بڑے شان دار مشاعرے میں مجھے بہ طور خاص مدعو کیا جہاں سلیم احمد، محشر بدایونی، اور کراچی و بیرون کراچی کے ممتاز حضرات شریک تھے۔ صدارت راز مرادآبادی نے کی اور ناظم تھے مختار زمن۔ پھر مشفق خواجہ سے، جنھیں دنیائے تحقیق و تنقید میں انتہائی معتبر مقام حاصل ہے، رشید صاحب کے حوالے سے ملنے کا شرف حاصل ہوا۔ مرحوم نے میرے اعزاز میں ایک شان دار دعوت کا اہتمام کیا، جس میں کراچی کے نام ور ادیب شریک تھے۔

یہ تو ہوئی کراچی میں 1980 کی بات۔ اب ایک واقعہ 2005 کا ہے۔ میں عمرے کی ادائیگی کے لیے مکّہ معظّمہ پہنچا۔ حضرت مولانا عبداللہ عباس ندوی سے تازہ تازہ ملاقات تھی۔ میری حمد و نعت کی کتاب ''الف میم'' پر ان کا نہایت اہم تبصرہ ''تعمیر حیات'' (لکھنؤ) میں چھپا تھا۔ اسی حوالے سے میں نے حاضری کی سعادت حاصل کی۔ اور اللہ کا فضل ایسا کہ وہ مجھ سے بہت مانوس ہو گئے۔ خیر تو جب میں مکّہ سے مدینہ جانے لگا تو حضرت نے اپنے بھتیجے سید حسن عسکری کا نمبر دیا کہ ان سے ملاقات ضرور کروں۔ وہ شعر بھی کہتے ہیں۔ مدینے میں میرا قیام انڈیا حج مشن کی عمارت میں تھا۔ عسکری صاحب آئے، محبت سے ملے۔ مگر جب انھیں رشید حسن خاں سے تعلق کا علم ہوا تو نہ پوچھیے کیسی یگانگت دکھائی۔ معلوم ہوا کہ وہ خاں صاحب کے فدائیوں میں ہیں اور ان کی کتابوں کے شیدائی ہیں۔ پھر موصوف نے بتایا کہ ان سے بھی بڑے عاشقِ رشید حسن خاں مدینے کی بود و باش اختیار کیے ہوئے ہیں اور دس ہزار کتب پر مشتمل اُردو کے ایک عظیم الشان کتب خانے کے مالک ہیں۔ جو سعودی عربیہ میں منفرد ہے۔ نام

نامی سید نعیم حامد ہے۔ مرزا عبدالقادر بیدلؔ پر ایک زمانے سے تحقیقی کام میں مصروف ہیں۔ بہترین شاعر، گراں قدر ادیب۔ کسی کو مانتے ہیں تو رشید حسن خاں صاحب کو۔ ورنہ کسی کو خاطر میں نہیں لاتے۔ اب جوان سے شرف نیاز ہوتا ہے تو واقعی جیسا عسکری صاحب نے فرمایا تھا، من وعن اسی کا پیکر پایا۔ حقیقت یہ ہے کہ آج میرا ان سے ربطِ خاص، وہ صرف اور صرف رشید صاحب کا مرہونِ منّت ہے۔ کچھ سال پہلے حیدر آباد کے مشاعرے میں آئے تھے، وہاں سے لکھنؤ کا سفر محض رشید حسن خاں سے ملاقات کے لیے کیا۔ لکھنؤ آکر اور یہاں سے ٹیکسی لے کر وہ شاہ جہاں پور پہنچے۔ رشید صاحب سے چند گھنٹے ملاقات کی، کچھ تصاویر لیں اور میرے ہم راہ ٹیکسی پر رات گئے لکھنؤ تشریف لے آئے۔

ان دو تین چھوٹے چھوٹے واقعات سے یہ اندازہ بہ خوبی ہو جاتا ہے کہ رشید صاحب کے کم ملنے جلنے اور محفلوں اور جوڑ توڑ سے دور رہنے کے باوجود دُنیا کے تمام اُردو حلقوں میں ان کے چاہنے والے، ان کی قدر کرنے والے اور ان کے کارناموں پر سرِ تسلیم خم کرنے والے معتد بہ تعداد میں موجود ہیں۔ بھلے ہی رشید صاحب نے اپنی زندگی میں انھیں نہ جانا نہ پہچانا۔ وہ کہتے بھی تھے کہ:

> ''بھئی محنت و ریاضت سے کام کرتے رہو۔ دوسرے نمایشی مشاغل سے اپنے آپ کو دور رکھو۔ کوئی کتنی ہی مخالفت کرے، مخاصمت رکھے، مگر سر بلندی تمھارا مقدر ہوگی جسے دُنیا کی کوئی طاقت روک نہیں سکتی۔''

انھوں نے اپنے دعوے کو سچ کر دکھایا، مگر ہم ان جیسی ہمّت، حوصلہ مندی، عزم راسخ، علمی صلاحیت اور اعلا استعداد کہاں سے لاتے۔ ہم ان کے نیاز مندوں میں اور قریب ترین لوگوں میں کہے جانے کا شرف رکھتے ہیں۔ ہمارے لیے یہ اعزاز کم نہیں ہے۔ میرے معتبر دوست طاہرؔ تلہری کا پہلا مجموعہ ''پہلا پتّھر'' شائع ہوا۔ میں نے ایک نسخہ رشید صاحب کو بھجوایا۔ مرحوم نے جس دیدہ ریزی اور انہماک سے وہ مجموعہ پڑھا اور اپنے مفصّل نقد ونظر سے نوازا اس سے اس مفروضے کی قلعی کھل جاتی ہے کہ وہ کھر درے ہیں۔ چھوٹوں کو منھ نہیں لگاتے، کسی کے کام نہیں آتے ہیں، کوئی جاتا ہے تو ملنے سے گریز کرتے ہیں۔ ان میں سے کچھ باتیں شاید درست ہوں، لیکن استثنات کی گنجایش تو بہر حال رکھنا پڑے گی۔ پوچھنا ہے تو پوچھو سید مشہود جمال سے، جاننا ہے تو جانو سہیلؔ اشفاق سے، معظم سے، شاغلؔ وجدانی سے، شمیمؔ شاہ جہاں پوری سے، اخترؔ شاہ جہاں پوری سے، شبیر احمد عباسی سے، رئیس نعمانی سے۔ ایک

طویل فہرست ہے ان لوگوں کی جو رشید حسن خاں پر جان چھڑکتے تھے اور آج بھی ان کی عقیدت کا دم بھرتے ہیں۔ اب مرحوم کا وہ خط نقل کر رہا ہوں جو طاؔہر صاحب کے مجموعے پر بے کم و کاست تبصرہ ہے۔ طاؔہر مرحوم نے مکتوب پڑھ انتہائی مسرّت ظاہر کی تھی ...... تفصیلی جائزے پر مبنی یہ مکتوب جسے ایف 3/4، ماڈل ٹاؤن دہلی سے 6 جنوری 1975 کو تحریر کیا گیا، میرے نام ہے:

''عزیزم!

چند دنوں پہلے تمھارا ایک سطری پوسٹ کارڈ ملا۔ تم یہ آدھی سطر بھی نہ لکھتے تو میں کیا کر لیتا۔ بہر حال خوش رہو۔ آج بہت دنوں بعد فرصت کے لمحے میسّر آئے اور طبیعت بھی روبراہ ہے۔ خیال آیا تمھیں سے باتیں کروں۔ ذرا میری وضع داری کی داد تو دو۔ کچھ دن پہلے طاؔہر تلہری صاحب کا مجموعہ موصول ہوا تھا۔ کل سے اسے دیکھنا شروع کیا۔ سامنے ہوتے تو بہت سی باتیں کہتا۔ یاد پڑتا ہے موصوف سے تمھارے واسطے سے ملاقات ہو چکی ہے اور شعر سے ہیں۔ اب مجموعہ دیکھ کر مسرّت ہوئی کہ ایک ہم وطن نے ترقی کا قدم بڑھایا۔ ان کو میری طرف سے مبارک باد دے دینا۔ انھوں نے تبصرے کی بھی فرمایش کی ہے اگر کہیں گنجایش نکلی تو ضرور تبصرہ کروں گا۔ مجموعے میں کچھ شعر واقعی اچھے ہیں۔ مثلاً:

شہر کا شہر اُمنڈ آیا ہے لے کر پتھر
دیکھیے کِس کو گناہ گار بنایا جائے

''بنایا جائے'' نے لطف بڑھا دیا ہے اور معنویت بھی۔

مصلحت کے لیے لفظوں کا گلا گھونٹ دیا
ہم ہیں مجرم، ہمیں سولی پہ چڑھایا جائے

خیال بھی اچھا ہے اور بیان بھی اچھا۔

دل، اُمنگوں، آرزوؤں کا کھنڈر
ذہن، جیسے گانو کی ویران سرائے

دوسرے مصرعے کی تشبیہ واقعی اچھی ہے، بہت پُر مغز ہے:

جس عقیدے کا سہارا تھا، وہ دم توڑ گیا
جس کے سائے میں کھڑے تھے، وہی دیوار گری

....

سورج کو شش جہت سے دکھاتا ہے آئینہ
دیوار مل بھی جائے تو سایہ کہاں سے آئے

اس شعر میں سارے استعارے نہایت عمدہ ہیں۔سورج، دیوار سایہ۔البتہ پہلے مصرعے میں ''شش جہت'' ذرا غیر مناسب ہے۔ نئے پن کے شوق نے اس کا انتخاب کرایا ہے ورنہ ''ہر طرف'' سامنے کا لفظ تھا اور زیادہ مناسب۔نیا پن خیال میں ہوتا ہے، محض الفاظ سے نہیں آتا۔اس شعر میں خیال کی جدّت موجود تھی، اس لیے الفاظ کے انوکھے پن کی ضرورت نہیں تھی:

درد و غم و آلام و مصائب میں گھِرا ہوں
تنہا ہوں، مگر کتنی صلیبوں پہ ٹنگا ہوں

خوب شعر ہے:

مٹھی میں بند ہے مری غیرت کی داستان
دُنیا سمجھ رہی ہے کہ کچھ پا گیا ہوں میں

....

اُلٹ کے دیکھوں میں کس کس کی آستینوں کو
تمام شہر ہی اپنا دکھائی دیتا ہے

....

دوسرا مصرع واقعی اچھا ہے۔نہایت سنبھلا ہوا طنز:

میں ٹھہرا دن کا زندانی، میں ٹھہرا سورج کا اسیر
مجھ کو کیا معلوم کہ طاہر کب نکلا، کب ڈوبا چاند

نئے صنعتی انسان کا المیہ خوب ہے:

رہتا تھا جہاں مجمع اربابِ تمنّا
اب وہ بھی گلی، شہر تمنّا کی طرح ہے

....

اک خواب اور دیکھ لے، آنکھوں کو بند رکھ
باقی بہت ہے رات، ابھی کھڑکیاں نہ کھول

....

انسان کا ازلی و ابدی المیہ اندازِ بیان میں گوارا جدّت:

کم مائگیِ شہرِ طرب کچھ نہ پوچھیے
لے دے کے ایک زخمِ تمنّا ملا مجھے

....

وہ دردِ مشترک جسے کہتے ہیں زندگی
اب میرے دل میں ہے، نہ تمھاری نظر میں ہے

....

کس قدر مفلس و نادار ہے امسال بہار
پھول پر کاسۂ سائل کا گماں ہوتا ہے

ان میں مختلف سطحوں کے اچھے شعر ہیں۔ان سے یہ بات تو معلوم ہو جاتی ہے کہ شاعر کو شعر کہنا آتا ہے اور اس کے یہاں جذبہ و احساس کی کارفرمائی موجود ہے۔ یہ بھی کچھ کم نہیں۔ مجموعے میں رنگِ قدیم بھی ہے اور جدید بھی، مسرّت کی بات یہ ہے کہ شاعر کا سفر روایت سے جدّت کی طرف ہے اور ابھی تک اس کے یہاں ذات و کائنات یا باطن و ظاہر کی دوئی نے جگہ نہیں پائی ہے۔جس طرح کے بہت سے کم نظر مجاہدینِ جدت کے یہاں یہ دُہرا پن پایا جاتا ہے اور جس سے انتشار، منفی اندازِ نظر اور گھٹن کے ظاہر کی نشو و نما ہوتی ہے۔مگر مجھے چند باتوں کا شدّت سے احساس ہوا۔پہلی بات تو یہ کہ ابھی تک ان کے یہاں وہ ٹھہراؤ نہیں آپایا ہے جس سے گہرائی اور گیرائی کی نمود ہوتی ہے۔اُچٹتا پن ہے۔ کہیں نقش بن گیا ہے کہیں بگڑ گیا ہے کہیں رنگ گہرا ہے، کہیں اُڑا اُڑا۔اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے احساس اپنی فکر اور اپنے اندازِ نظر سے کبھی کبھی قطع تعلق کر

لیتے ہیں اور تقلید پر اُتر آتے ہیں۔ نیا پن ذہن پر اچانک چھاپا مارا کرتا ہے۔ یہ مانی ہوئی بات ہے اور ان کے ساتھ ابھی تک یہ خامی لپٹی ہوئی ہے۔ مثلاً:

جنم جنم کی تری تشنگی بجھاؤں گا
میں آفتاب ہوں دریا سمیٹ لاؤں گا

....

اور کوئی داستاں اگلے زمانے کی سُنا
رات کا کالا کبوتر اُڑنے والا ہے نہ سوچ

....

چلچلاتی دھوپ کی سرحد سے باہر پھینک دے
شب کی کالی جھیل میں سورج کا پتھر پھینک دے

ایسے ہی اور متعدد شعر۔ یہ نری تقلید ہے اُسی انداز کی جسے کم نظروں نے جدّت یا جدیدیت سے منسوب کیا ہے۔ حالاں کہ یہ نہ جدّت ہے نہ جدیدیت۔ یہ محض لفظی کھیل ہے اور فکری جمناسٹک۔ تم، اوپر جو اچھے شعر نقل کیے گئے ہیں ان کو پڑھو اور پھر ان اشعار کو پڑھو، صاف معلوم ہوگا کہ یہ دو مختلف لہجے ہیں، دو انداز۔ شاعری میں اس طرح کی مثنویت، انفرادیت کی دشمن ہے اور اس سے آدمی کا اپنا انداز گہنا جاتا ہے اور وہ کشاکش کا شکار ہو جاتا ہے۔ اب ان مبتذل اشعار کو دیکھو:

مصلحت کا تقاضا ہے کہ اسے دور سے دیکھ
دل بضد ہے کہ اسے ہاتھ لگایا جائے

....

میں ایسا بدمعاش نہیں ہوں خدا گواہ
ملیے بھی مجھ سے، مجھ پہ بھروسا بھی کیجیے

....

طاہر یہ کیا کہ شعر کہا اور رکھ لیا
گا کر مشاعروں میں سنایا بھی کیجیے

اور پھر اس سے ذرا مختلف سپاٹ شعر:

ہر رُخ سے ناپ تول کے دیکھا بھی کیجیے
کہنے سے پہلے بات کو سوچا بھی کیجیے

....

خوشی سے آپ کریں مشقِ سنگ اندازی
کسی کا دل تو نہیں ہوں کہ ٹوٹ جاؤں گا

....

خوابوں نے لا کے عرصۂ محشر میں رکھ دیا
میں دھوپ کھا رہا ہوں مجھے کھا رہی ہے دھوپ

....

یہی خیال یہی دُھن ہے رات دن طاہر
جمالِ صبحِ وطن کو نکھار دوں کیسے

....

کوئی لطیف و حسیں خواب دیکھ لوں کیسے
خفا ہو نیند ہی مجھ سے تو سو رہوں کیسے

....

دیوار کے بھی کان ہوا کرتے ہیں ندیم
دروازہ بند کر کے بھی رازِ نہاں نہ کھول

....

طاہر نہ چھیڑ عہد گذشتہ کے تذکرے
رسنے لگیں گے زخمِ جگر، پٹیاں نہ کھول

اور ایسے بہت سے سطحی اور مبتذل شعر۔اس قدر مختلف لہجے، اتنے مختلف انداز، پست و بلند کی ایسی بہتات ایسی رنگا رنگی سے ہوتا یہ ہے کہ شاعر کے آہنگ و اسلوب میں گہرائی اور جماؤ مشکل سے آپاتا ہے۔مختلف رنگ اپنی جھلک کو نمایاں کرلیا کرتے ہیں اور شاعر کو خبر بھی نہیں ہوتی ۔میرا جی چاہتا ہے کہ وہ اس نکتے کو سمجھیں اور اسلوب و آہنگ کے نکھار اور امتیاز پر توجہ کریں۔یہ تمنا یوں پیدا ہوئی ہے کہ ان کے یہاں صلاحیت موجود ہے اور انھوں نے واقعی اچھے شعر کہے ہیں بہت سے باصلاحیت شاعر اس بات کو سمجھنے یا اس طرف توجہ نہ کرنے کے سبب، آخر تک اپنا رنگ پیدا نہیں کر پاتے ہیں۔عرفانِ ذات کے بغیر عرفانِ کائنات کی تمنا، دیوانے کا خواب ہے۔

متعدد جگہ اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ شاعر کی توجہ ذرا اُچٹ گئی ہے اور فن کار کو نیند کا جھونکا سا آ گیا ہے۔خوشی کی بات یہ ہے کہ عام طور پر وہ انداز بیان پر نظر رکھتے ہیں اور افسوس کا محل یہ ہے کہ بعض جگہ وہ اس اہم پہلو کی طرف سے بے نیاز ہو گئے ہیں۔مثلاً:

میں ایک حباب ہوں پانی کا سطحِ دریا پر

اس میں ''پانی کا'' زائد محض ہے اور حشوِ مطلق، جو مصرعے کو بگاڑ رہا ہے:

پتھر کے اونچے اونچے مکانوں میں کھو گئے
گاؤں سمٹ کے شہر کی گلیوں میں کھو گئے

دوسرا مصرع اپنی جگہ پر مکمل ہے۔مگر پہلے مصرع کا فاعل کون ہے، کون کھو گئے؟ اگلے مصرعے میں تو گاؤں کا بیان ہے۔شعر دولخت ہے اصل میں یہ عجز بیان ہے ۔دوسرا مصرع پہلے آنا چاہیے تھا اور پھر بر سبیل ارتقا پہلا مصرع لفظِ انسان کے اضافے کے ساتھ، یا کسی ایسے قرینے کے ساتھ آنا چاہیے تھا جو انسان کی طرف اشارہ نما ہو۔یعنی پہلے گاؤں، شہر کی گلیوں میں کھو گئے اور پھر شہروں کے انسان پتھر کے مکانوں میں کھو گئے۔صنعتی زندگی اور شہریت کا نشو و نما

اسی ترتیب کے ساتھ ہوا ہے۔ اگر شاعر کا مطلب یہ ہے کہ شہر، مکانوں میں کھو گئے، تو یہ بھی ادا نہیں ہو پایا۔ اگر چہ یہ مہمل بات ہوتی۔

ع۔ وہ دھوپ ہے کہ چٹان بھی ریزہ ریزہ ہیں۔ عجز بیان صاف ظاہر ہے۔

ع۔ میں خواب کی حالت میں چونک پڑتا تھا۔ عجز بیان صاف ظاہر ہے۔

ع۔ من کا جگنو یاس کے ظلمات میں گم ہو گیا۔ ''من کا جگنو'' میں بڑا تصنع ہے۔

ع۔ اس سے کہہ دو کہ وہ آ کر میری تالیف کرے یہ شاعری نہیں ہے۔

گل کو اپنے ساتھ لے کر وہ چمن سے چل دیے
خار بیچارہ فقط دامن پکڑ کر رہ گیا

اس کو شاعری سے کیا علاقہ؟ میں مکمل وضاحت کے لیے ایک مکمل غزل کا جائزہ لیتا ہوں۔ اس سے صورتِ حال کا بہ خوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

یہ حادثہ بھی پھول کے اوپر گزر گیا
شبنم میں اپنی شکل کو دیکھا تو ڈر گیا

استعارہ اس قدر بعید ہے کہ ذہن کو نارسائی کا اعتراف کرنا پڑے گا۔

ع۔ رازِ حیات و موت کا اظہار کر گیا

یہاں ''اظہار کر گیا'' بے محل ہے۔ یہ روزمرہ نہیں۔

ع۔ بے پردہ رہ گزارِ نظر سے گزر گیا

''رہ گزارِ نظر'' میں ناگوار تصنع ہے۔ اس قدر رکھ رکھاؤ شاعری کو راس نہیں آتا۔

ع۔ سورج کے ہاتھ میں تو کوئی سنگ بھی نہ تھا

ہاتھ میں پتھر ہوتا ہے، سنگ نہیں ہوتا، وہی روزمرہ کا مسئلہ۔

ع۔ تو موجِ زیست پر تھا بس اک نقشِ ناتمام

یہاں بھی وہی تصنع ہے۔ زیست کو موج بنانا اور پھر اس پر نقش کو ثبت کرنا۔ یہ سب صناعی ہے، بے فائدہ صناعی۔

کسی کی مجال جو مجھے محبوس کر سکے
جھونکا ہوا کا ہوں، اِدھر آیا ،اُدھر گیا

دوسرا مصرع تو وارد کی قسم کھا رہا ہے۔ ہاں اس مجموعے میں چار پانچ جگہ تو وارد کی چشمک زنی نظر آتی ہے اور یہ نہایت غیر مناسب بات ہے:

ظاہر، تعلقات میں آنے نہ دی کمی
وہ میرے گھر نہ آیا تو میں اس کے گھر گیا

سپاٹ بل کہ مبتذل۔ عجب بات ہے کہ ابتذال ان کے یہاں جگہ جگہ نمایاں ہے۔ ابتذال پُرانی اصطلاح اور میں نے اسی معنی میں اس کو استعمال کیا ہے۔ ایک دو مزید مثالیں:

بُلا کر کوئے رُسوائی میں تنہا چھوڑ دیتے ہیں
مجھے احباب کی یہ دل لگی اچھی نہیں لگی

....

میں غزل سُنانے پہ کمر بستہ ہوں
آج اسے یوں بھی ستانے پہ کمر بستہ ہوں

ہزل کا شعر معلوم ہوتا ہے۔ ذرا ردیف بھی دیکھنا۔ تعجب ہوتا ہے کہ اچھا خاصا معقول آدمی کبھی کیا سے کیا ہو جایا کرتا ہے! اس کا مقطع بھی سُن لو ۔

غیر سے کوئی تعلق نہیں اس کا طاہرؔ
یوں ہی بے پر کی اُڑانے پہ کمر بستہ ہوں

دوسرے مصرعے میں انھوں نے خود ہی (اس غزل پر) تبصرہ کر دیا ہے۔ یہ شاعری نہیں ۔ پھر کیا ہے، یہ مجھے معلوم نہیں۔ یہ دراصل مرحوم جدیدیت کا وہ انداز ہے جس کو ایک زمانے میں نئے پن کی ضمانت سمجھا جاتا تھا۔ اُوٹ پٹانگ

مگر نئی ردیفیں:

تمھاری محبت کا کیا پوچھنا
تمھاری محبت بڑی چیز ہے

نوح ناروی کا شعر معلوم ہوتا ہے اور سُنیے۔

بُری ہی سہی بادہ نوشی مگر
بقدرِ ضرورت بڑی چیز ہے

اس ''بقدرِ ضرورت'' کی خوبی رہی۔ مجھے سخت تعجب ہے کہ طاہر صاحب جیسے خوش مذاق شخص نے یہ کیا کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کسی شخص نے، کسی دوست نے کبھی ان کی توجہ ان امور کی طرف مبذول نہیں کرائی۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ دانا دشمن بہتر ہوتا ہے:

ہائے اس بنتِ ماہتاب کا رنگ
چاندنی رات میں شراب کا رنگ

معلوم نہیں طاہر صاحب کو بادہ نوشی سے علاقہ ہے یا نہیں مگر دوسرا مصرع یہ کہہ رہا ہے کہ نہیں۔ کاش وہ کبھی چاندنی رات میں شیشے میں شراب کا رنگ دیکھیں خواہ وہ فرانسیسی شفاف شیشہ ہو، وہ بنتِ ماہتاب کا رنگ نہیں ہوتا۔ پھبتی کی بات دوسری ہے۔ ہندوستان میں جتنی شرابیں بنتی ہیں، ان میں سے کسی رنگ میں سنہرے پن کی شفاف جھلک نہیں ہوتی۔ یہی حال ایرانی شرابوں کا ہے۔ ایران میں صرف بیئر، وڈوکا اور وائن بنتی ہے۔ سنہرا پن تو فرانسیسی شمپین میں بھی نہیں ہوتا۔ روضہ رم میں ہوتا ہو تو میں نہیں جانتا۔

اس کی دوشیزگی کو کیا کہیے
جیسے اک بے پڑھی کتاب کا رنگ

یہاں ردیف بے کار بلکہ بے معنی ہے۔ مطلع میں بھی ردیف بے محل ہے۔ رنگ کا لفظ جما نہیں، بے رنگ ہو گیا ہے۔

کچھ حیا اور کچھ شباب کا رنگ
جیسے دو آتشہ شراب کا رنگ

میں نے کبھی دو آتشہ شراب دیکھی ہی نہیں۔ طاہر صاحب نے بھی نہیں دیکھی ہوگی۔ ہو تو دیکھیں۔ یہ کبھی ہوتی ہوگی۔ ہاں ''کچی'' کی بات دوسری ہے، مگر اس کا گہرا رنگ!! مہوے کی کچی میں جو ''باس'' ہوتی ہے اس سے بوئے مستی کو تشبیہ دیتے تو شاید کچھ دال دلیا ہو جاتا۔ مگر پھر وہی رنگ! توبہ!!

اس مجموعے میں چند نظمیں بھی ہیں اور یہ ان کی بڑی زیادتی ہے۔ ان نظموں نے اس مجموعے کے حُسن کو گہنا دیا ہے۔ یہاں بھی ان کی خوش مذاقی پر تعجب ہوا۔ ان کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ وہ غزل کے شاعر ہیں۔ نظم، رباعی، قطعہ یہ اجزا ان کے قلم رو سے باہر ہیں۔ ان کو غزل گوئی پر قناعت کرنا چاہیے۔ اسی میں ان کے جوہر کھلے ہیں اور کھلیں گے۔ ''حمد'' مجھے پسند آئی۔ بس آٹھویں سطر (وحدہٗ لا شریک) زائد ہے۔ اگر اُسے حذف کر دیا جائے تو ارتکاز کی تکمیل ہو جائے گی ہاں، ایک بات اور، نثر اور نظم دونوں میں انھوں نے جگہ جگہ اس کا ذکر کیا ہے اور ماتمی لے میں ذکر کیا ہے کہ لوگ یہ کرتے ہیں، وہ کرتے ہیں، مگر میں نے یہ کہیں نہیں کیا ہے۔ اشعار میں جگہ جگہ مبالغے، ناروا تعلّی اور بے جا تفاخر سے کام لیا گیا ہے۔ یہ انداز صحت مند ذہن سے علاقہ تو نہیں رکھتا۔ سائیکلوجی کی اصطلاح میں یہ احساسِ کم تری کے اظہار کی صورت ہے۔ فریاد بیوہ کے انداز میں دوسروں کو سنایا ان پر طنز کرنا مثبت انداز کی منافی ہے۔ اس سے ذہنی انتشار کو بڑھاوا ملتا ہے۔ یعنی ایسا شخص اپنا ہی نقصان کرتا ہے اور پڑھنے والوں کو بد حظ کرتا ہے۔ یہ توجہ طلب بات ہے۔

کتاب کا نام ''پہلا پتھر'' ہے۔ یہ تلمیحی نام معلوم ہوتا ہے۔ حضرت عیسیٰؑ کے مشہور واقعے سے متعلق۔ کیا اس کا یہ مطلب لیا جائے کہ وہ اپنے کو اس اہل سمجھتے ہیں کہ وہ پہلا پتھر مار سکتے ہیں؟ یہ دُنیا میں اس قسم کا پہلا دعوا ہوگا۔ بہ ظاہر مطلب یہ بھی نکل سکتا ہے کہ یہ کتاب پہلا پتھر ہے۔ وہی بہتر سمجھ سکتے ہیں کہ ان کا مفہوم

کیا ہے۔ میں اس کتاب کی اشاعت پر واقعی مسرور ہوں اور میرا جی چاہتا ہے کہ طاہر صاحب، جن کے اندر واقعی صلاحیت ہے مزید غور و فکر سے کام لیں۔ انھوں نے واقعی اچھے شعر کہے ہیں اور جی چاہتا ہے کہ وہ اسی انداز کے بہت سے شعر کہیں اور اُن سے بہتر کہیں۔

معاف کرنا میاں! ایک زمانے کے بعد آج اس قدر مفصل خط لکھ رہا ہوں۔ بس فرصت تھی اور موسم بھی ساتھ دے رہا تھا۔ تم اس داستان کو پڑھ کر بور تو ہو گے، ہو لینا میں بھی آخر شعر سنتا رہا ہوں۔ تم نے کچھ کہا؟ تم بھی سُنا ڈالو۔ آج کل کچھ فرصت مل گئی ہے تو ایسے حوادث کا انتظار کرتا رہتا ہوں۔ دیکھوں یہ خط تم کو ملتا ہے کہ نہیں یا پہلے کی طرح غائب ہو جاتا ہے۔ غائب ہوا تو میری محنت اکارت جائے گی۔ خیر یہ بھی سہی۔ رسید فوراً لکھنا۔ وہ ایک سطری سہی۔ اور کہو، تم جو برخوردار قسم کے شاگرد بنایا کرتے تھے، اب ان کا کیا حال ہے۔ اماں خالد صاحب کہاں ہیں؟ انہیں کچھ ہوا تو نہیں۔ سہیل کیسے ہیں اور ان کی پیکر تراشی کا کیا حال ہے۔ ان سے میرا اسلام کہو۔ جی ہاں، اب یہی زمانہ آگیا ہے۔ تم نے اس مجموعے کا کبھی ذکر نہیں کیا تھا؟ خط لکھو۔ رات آدھی سے زیادہ بیت چکی ہے اور دیکھو میں اس وقت تمھیں یاد کر رہا ہوں اور تم سے باتیں کر رہا ہوں۔ سردی اس وقت بہت ولولہ آفریں اور رات بڑی گناہ طلب ہے۔ تجربہ کار فاحشہ کی طرح اور مجھ جیسے بہت سے ناکردہ کار، استغفر اللہ کا ورد کر رہے ہوں گے۔ رہے نام اللہ کا!!

رشید حسن"

اب ایک اور خط جس سے رشید صاحب کی صلاحیت شعر گوئی پر روشنی پڑتی ہے۔ پھر باقاعدہ مشغلۂ سخن کو برتنے کا جواز بھی مل جاتا ہے۔ اس خط پر کوئی تاریخ نہیں مگر کاغذ کی بوسیدگی 1975 کے آس پاس دلالت کرتی ہے:

" برادرم!

خط مل گیا۔ اس کا جواب کل پرسوں لکھوں گا۔ اقتدار صاحب آ رہے ہیں۔ ان کے ہاتھ چند رسائل موعودہ بھیج رہا ہوں۔ ڈاک سے نہیں بھیج سکتا تھا۔ ان کی

رسید اور پُرانے رسائل گھر پر پہنچا دیے؟ ان کو بھی اخبار کے ساتھ رکھو۔ یہ سب واپس کیسے جائیں گے۔ نئے نام کی ایک کاپی اقتدار صاحب کے ہاتھ بھیج دو یہ آج شام ہی کو آ رہے ہیں، یہ واپس کر دی جائے گی۔ یہ آخر نشستوں کو کیا ہو گیا ہے، مجھے تم سے سخت شکایت ہے۔ کیا شاغل مرحوم ہو گئے؟

ہاں بھائی، پرسوں ایک خط میں ضرورت پیش آئی کہ اشارات کی زبان میں کچھ کہا جائے، یعنی نظم میں۔ ایک قطعہ کسی کا پڑھتا تھا جس کا ایک شعر یہ ہے:

مرا تو خیر ذکر کیا کہ خوگر شکست
مگر ترے غرور و ناز دلبری کو کیا ہوا

بحر مجھے پسند آئی۔ لیکن اس زمین اور بحر میں کسی اللہ کے بندے کے ایسے شعر یاد نہیں آئے جن سے کام نکلتا۔ مجبوراً اللہ ہی کے ایک دوسرے بندے نے پریشان گفتاری کا مظاہرہ کیا۔ 8، 10 بند کے قطعے میں، جن میں ساری ضروری باتیں مع حوالوں کے آ گئیں۔ اس کے دو تین بند اِدھر اُدھر سے تم بھی سُن لو:

بنامِ احتیاط حکم تھا کہ لب کشا نہ ہوں
پھر اس کے بعد طعنہ بے پناہ کس لیے؟
پھر اس کے بعد تیرگی شام غم کا ذکر کیا
پھر اس کے بعد پرسشِ دلِ تباہ کس لیے؟
مری جبیں پہ آج بھی ہیں نقش سجدۂ وفا یہ
نقش وہ ہیں حادثے مٹا نہ پائیں گے
مرا خیال، ترے خواب، مرا ذہن، تری یاد
حوادث ان چراغوں کو کبھی بجھا نہ پائیں گے
مری شکستِ شوق میں کسی کی فتح ہو اگر
تو اس شکستِ شوق کا ملال کیا کروں گا میں
مرے خلوصِ عشق سے اگر کوئی ہو بد گماں

تو اس خلوصِ فکر پر خیال کیا کروں گا میں
میں خواب دیکھتا رہوں گا لیکن اس کے بعد بھی
خیال و خواب تک تو احتیاط کا گزر نہیں
اسی کو مان لوں گا حاصلِ متاعِ زندگی
متاعِ عشرتِ وفا مرے لیے اگر نہیں

15، 16 بند ہیں۔ یہ محض قلم برداشتہ لکھے گئے۔ سارے بند اسی طرح کی تک بندی کا نمونہ ہیں۔ آج اسی مجموعۂ پریشاں نگاری کو دیکھا تو خود ہنسی آئی۔ جی چاہا کہ تم کو بھی اس ہنسی میں شریک کرلوں۔ سچ ہے بُرا وقت آتے دیر نہیں لگتی۔ میں دوسروں کی ایسی شاعری پر ہنسا کرتا تھا۔ سو خود وہی حرکت کرنے لگا۔ ویسے سوچتا ہوں کہ آخری عمر میں جب کرنے کے لیے کچھ نہیں رہے گا، نہ کاروبارِ شوق کی مجال رہے گی تو اسی انداز میں قوالی لکھنا کچھ بُرا نہیں رہے گا ورنہ میلاد شریف والی نظمیں تو کہیں گئی نہیں۔ ویسے یہ ہے کہاں اگر میں کچھ وقت صرف کروں اور ذرا ترمیم تنسیخ قاعدے سے کر ڈالوں تو اس میں کم از کم مرحوم حکیم حبیب احمد شیفتہ جیسی شاعری تو ہو ہی جائے گی۔ رسید بھیجو۔

رشید حسن''

اب جو خط پیشِ خدمت ہے وہ خاص عبرت خیز اور چونکانے والا ہے۔ تاریخ درج نہیں۔ کاغذ بہت شکستہ ہو گیا۔ یہ شاید ہندو پاک جنگ کے بعد کا ہے۔ اتنی مایوس کن کیفیت خاں صاحب کی کبھی نہیں دیکھی گئی۔ یہ مرحوم کی شخصیت کی ایک پرت کو کھولتا ہے۔ خط میرے ہی نام ہے:

برادرِ عزیز!

دنوں سے میرے بہت سے احباب کو مجھ سے دو شکایتیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ میرے لہجے میں، وہ قلم کا ہو یا زبان کا، تلوار کی دھار ہے۔ وہ لوچ نہیں جو منافق آدمی کی بات میں ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مجھے منفعل ہونا نہیں آتا۔ مجھے ہمیشہ اس بات کا اعتراف رہا کہ میرے لہجے میں واقعی وہ تہ داری اور عذوبت نہیں، جس سے گفتگو میں یا تحریر میں، ایسا دور ُخا پن پیدا ہو جاتا ہے کہ ہر شخص بقدرِ

ذوق وظرف اس کی مناسب تاویل کر سکے۔ دوسرے لفظوں میں مجھے اس کا اقرار ہے کہ میری گفتگو یا تحریر، سرورؔ صاحب کی تنقید نہیں بن سکتی جس میں آخر تک ''ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے'' والی کاری گری کارفرما ہو۔ اور اس پر مجھے اس سے پہلے بھی معذرت طلب ہونے کی ضرورت نہیں پیش آئی، نہ اب ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ البتہ آج پہلی بار خلوص دل سے منفعل ہونے کی ضرور توفیق ہوئی اور اس کی وجہ ہے تمھاری پیہم محبت، خلوص، دردمندی اور جذبہ خبر گیری، اور میری وہی ایک خاموشی سب کے جواب میں شکست پندار۔ سب سے بڑی سزا ہے جو اگر دی جا سکے۔ لیکن اگر کوئی شخص بطور خود اس سزا کو قبول کر لے تب، تو پھر ہر اچھے آدمی کے لیے یہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ وہ سارے گلہ ہائے دراز کو گل دستہ طاقِ نسیاں بنا دے۔

سو اب تمھاری اس سلسلے میں کیا رائے ہے؟ بھائی میں نے کوئی چپ کا روزہ نہیں رکھا تھا۔ کچھ ایسی ہی بات کی رسمِ پیام و سلام اچانک بند ہو گئی تھی۔ تم یقین کرو (اور چوں کہ تم خدانخواستہ وہابی نہیں ہو، اس لیے ضرور یقین کرو گے) کہ تین ماہ کی طویل مدّت ایسی گزری ہے کہ قلم نے ایک سطر نہیں لکھی۔ ایسے ایسے جواب طلب خط آئے پناہ بہ خدا، لیکن طبیعت ادھر آئی ہی نہیں۔ ایک عجیب عالمِ تعطل تھا اور پریشان کن حد تک بیزاری طاری تھی۔ زندگی کچھ اس طرح گزری جیسے وہ واقعی دیوانے کا خواب ہو۔ اب بھی اگرچہ فرصت و فراغت سے پوری آنکھیں چار کرنے کی نوبت نہیں آئی ہے، لیکن پھر بھی وہ دن نہیں رہے جب پندار کا صنم کدہ ویران ہو کر رہ گیا تھا اور دل طوافِ کوئے ملامت کے لیے اس طرح مجبور تھا جیسے فوجی قیدی، سب کچھ بھول کر، سب کچھ کرنے کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں۔ تم تفصیل جاننے کے متمنی ہو گے۔ لیکن برادر اکبرؔ نے یہ شعر خوامخواہ نہیں کہا تھا:

تفصیل نہ پوچھ، ہیں اشارے کافی
یوں ہی یہ کہانیاں کہی جاتی ہیں

پچھلے دنوں جو کچھ ہوا، وہ جگرِ خون کرنے کے لیے کافی تھا اور اس حد تک کہ اگلی بہاروں تک اس کے داغ تازہ رہیں گے۔ ملاقات کے وقت شاید زبان ساتھ دے جائے، قلم تو اس کا حق ادا کرنے سے رہا۔ مختصر یہ کہ بسوں میں سفر کرنا جس سے کسی طرح مفر نہیں، سو ہزار تازیانہ ہائے دشنام کھانے کے برابر تھا اور گلی کوچوں سے گزرنا، کوئے ملامت کا طواف کرنا تھا۔ ہر ہاتھ میں سنگِ ملامت نظر آتا تھا اور ہر زبان پر نعرہ ہائے دارو گیر تھے۔ بچے نے اسکول جانے سے انکار کر دیا تھا کہ وہاں اس غریب تنہا ذات کو تیغِ زبان کے جوہروں کی داد دینا پڑتی تھی اور میرے ایک پڑوسی نے، جو اتفاق سے میرے ہم نفس بھی تھے اور ہم مشرب بھی، گھبرا کر ہجرت اختیار کر لی تھی اور میری تسلی کے لیے خدا کی ذات کو چھوڑ گئے تھے۔ ان حالات نے ذہن کو ایسا متاثر کیا کہ قوتِ احساس و عمل شل ہو کر رہ گئی اور پہلی بار میرؔ کے اس بے مثال شعر کا صحیح مفہوم سمجھ میں آیا۔

دل کی آبادی کی اس حد ہے خرابی کہ نہ پوچھ
جانا جاتا ہے کہ اس راہ سے لشکر گزرا

ہفتے اس عالم میں گزر گئے کہ سکون وطمانت کی صورت نظر نہیں آئی اور اب مہینوں کے بعد بھی ایک ارتعاش اس کی یادگار باقی ہے۔ میں بعض اوقات خود سوچتا ہوں کہ مجھ جیسا کافر طبیعت اور سخت دل، جو مخالفت، حوادث کی پروا کرنا اپنی توہین سمجھتا تھا۔ اس قدر کمزور دل کیسے ہو گیا۔ سچ کہا ہے کسی نے کہ:

یوں بھی اسے مہربان پڑتی ہے

تو بھائی یہ ایک ہلکا سا خط تھا اس قصۂ زہرہ گداز کا اور مجھ پر اس کے اثرات کا۔ میں کبھی مجبوریا متاثر ہونا جانتا ہی نہیں تھا۔ سو میرا یہ حال ہوا۔ اللہ جانے حساس دلوں پر کیا گزری ہوگی۔

میرے پاس ایک ہزار روپے کے دو کام جامعہ ملیہ کے، جو مجھے چار ماہ میں مکمل کر دینے چاہیے تھے، دونوں کو واپس کر دیا۔ کیوں کہ نہ ذہن نے ساتھ

دیا اور نہ حوصلہ نے رفاقت کی۔ میں خود حیران سا ہوں کہ یہ کیا ہو گیا تھا۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک عمر کی خود اعتمادی، کافر طبیعتی اور تابِ تحمل کی شکست فطرت کو منظور تھی، سو ہو کر رہی اور اس بہانے۔ بہر حال ان واقعات نے اس بار مجھے اس قدر متاثر کیا کہ اب اس پر خود مجھے حیرت ہے۔ یہاں میرے رفیقانِ کار اور شہر کے احباب نے شروع شروع میں تو ساتھ دیا اور ذہنی پریشانی میں حریف وظریف رہے۔ لیکن رفتہ رفتہ سب کو صبر آ گیا اور سب کاروبار زندگی کے پیچ و تاب میں مبتلا ہو کر رہ گئے۔ بس میں ایک تن تنہا ہنوز اس داستانِ صبر آزما کا ماتم گسار رہ گیا ہوں۔ کیا کروں ذہن سے وہ اثرات مٹتے ہی نہیں۔ وہ ایک خواب تھا، یہ سچ ہے، لیکن اثرِ خواب اب تک ہے اور اللہ جانے کب تک رہے گا۔ میں تمھیں ایک نہایت دل چسپ بات یہ بتاؤں کہ میرے کئی دوست جو اپنی خدا بیزاری اور آزاد خیالی کی قسمیں کھاتے تھے، اس زمانے میں ردِ عمل کے اثرات سے خدا پرست ہو جانے پر ذہنی طور پر مجبور ہو گئے تھے۔

میں نہایت ہی خلوص کے ساتھ تم سے اور دوسرے مخصوص احباب سے معذرت طلب ہوں۔ مجھے اُمید ہے کہ تم اور وہ سب اس سے دریغ نہیں کریں گے۔ تم نے جس محبت بھرے خلوص سے اس عرصے میں خط لکھے، وہ سب میرے پاس محفوظ ہیں، اور دل کی لوح پر نقش ہیں۔ میں تمھاری اس محبت کو ہمیشہ یاد رکھوں گا۔ ورنہ تم یقین کرو کہ میرے متعدد احباب اس دوران میں میری کوتاہ قلمی سے فریاد کر اُٹھے اور اس طرح کہ رشتۂ اُلفت ہی قلع ہو کر رہ گیا۔ میں نے تمھارے لیے اور دوسرے احباب کے لیے متعدد قیمتی اور نفیس کتابیں جمع کی ہیں۔ یہ تبصرے والی نہیں ہیں۔ خریدی گئی ہیں اور میں جب بھی آیا انھیں ساتھ لے کر آؤں گا۔ اقبال صاحب کے لیے خاص طور سے۔ اور اس وقت حساب بھی کر دوں گا۔ مجھے اُمید بل کہ یقین ہے کہ تم حسبِ معمول خط لکھتے رہا کرو گے اور اس خط کا بھی مفصل جواب فوراً دو گے۔ چشمِ براہ ہوں۔

رشید حسن''

....

''ڈی۔سی 4، گائر ہال

دہلی یونی ورسٹی، دہلی۔7

کیوں صاحب! روٹھے ہی رہو گے یا کبھی منو گے بھی کب سے انتظار کر رہا ہوں خط کا۔دُنیا سے ناراض ہو، یہ ٹھیک ہے لیکن میں تم سے زیادہ اس سے بیزار ہوں۔دنیا والوں سے افسردہ خاطر ہو تو میں بھی ان سے کچھ خوش نہیں، پھر.... دیکھو بھائی، یہ سب ایسا ہی رہے گا ہمارا تمھارا جی جلانے کو، اب اگر ہم کڑھتے ہیں تو اس کا مطلب تو یہ ہوگا کہ دُنیا والے کامیاب رہے۔اس لیے افسردگی کی گرد دامن سے چھٹک دو اور جینے کا سلیقہ مولانا سے سیکھو۔مجھے ان کی بس یہی ادا تو پسند ہے کہ سب سے جھگڑنا اور سب کی مرضی کے خلاف زندہ رہنا اور کچھ کرتے رہنا۔یہی میرا احوال ہے آج کل یہاں ان سے بھی سخت کشیدگی ہے جو ایک زمانے میں محبِّ صادق الوداد اور نیاز مند تھے۔لیکن نہ پشیمانی کی افسردگی ہے نہ پریشانی کی دل سوزی۔اصغرؔ نے کیا شعر کہا ہے:

چلا جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موجِ حوادث سے
اگر آسانیاں ہوں، زندگی دشوار ہو جائے

تو بھائی، خط لکھو اور خوش رہو۔تم تو وہاں جا کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرثیے پڑھنے لگے ہو۔اصولِ تحقیق پر میری نئی کتاب مکمل ہوگئی ہے ایک دو مہینے میں شائع ہو جائے گی۔

رشید حسن خاں 7 مئی 1978''

....

رشید صاحب زندگی کے گونا گوں مسئلوں سے ہمیشہ نبرد آزما رہے مگر ضرورتوں کی تکمیل میں کسی سمجھوتے کے کبھی قائل نہیں رہے۔اس ضمن میں چند خطوط کا حوالہ ضروری ہے۔اسی طرح ان کی شخصیت، مشکل آزمائشیں سمجھنے میں آسانی ہوگی اور بعض غلط فہمیوں کا ازالہ بھی ہو جائے گا۔30 مارچ 1994 کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''عزیزم!

کیوں پریشان ہوتے ہو۔ گھر والے کبھی قدر نہیں کرتے ۔ وہ کام ہونے والا نہیں ہاتھ کنگن کو آرسی کیا، دیکھ لینا، ایک ہی دن کی تو بات ہے۔ میں نے بنا کے رکھی ہی نہیں کسی سے، پھر! اور کیوں بنا کے رکھتا، اعتماد اپنے قلم پر تھا اور ہے۔ اس کے بعد ہر چیز ہیچ ہو جاتی ہے۔ گلزار نسیم قریب تکمیل ہے۔ اس میں کئی سال لگ گئے۔ کتابت شروع ہو چکی ہے۔ تمھارا یہ شعر دل کو چھو گیا:

اُجڑتی سجتی ہوئی محفلوں کے ہیں ہم لوگ
یہاں کسی کا کوئی مدتوں ٹھکانا کیا

کیا اچھا کہا ہے۔ جی خوش ہو گیا۔ جیتے رہو۔ کل سیمابؔ کا ایک شعر دیکھا، دیر تک زبان اسے دُہراتی رہی:

مرکز پہ اپنے دھوپ سمٹتی ہے جس طرح
یوں رفتہ رفتہ تیرے قریب آ رہا ہوں میں

تشبیہ بے مثال ہے اور اس نے شعر میں روشنی دوڑا دی ہے۔ خط لکھتے رہا کرو۔

رشید حسن خاں''

مندرجہ ذیل خط میں تاریخ نہیں ہے:

''عزیزم!

خط ملا تھا، بل کہ ملے تھے۔ 13/ اپریل کی شام کو ہوسٹل میں زینے سے اُتر رہا تھا کہ پیر پھسلا اور داہنے مونڈھے کی طرف ہنسلی کی ہڈی ٹوٹ گئی، بس ایک لمحے میں۔ پیمانِ وفا بھی اس قدر جلد کیا ٹوٹتا ہوگا۔ تب سے اب تک ماتمِ یک شہر آرزو ہے۔ ہر تیسرے دن اسپتال جانا پڑتا ہے۔ جہاں بنڈج تبدیل کی جاتی ہے اور ابھی کئی ہفتے یہ کاروبار جاری رہے گا۔ ہاتھ کو جنبش دینا بڑا کام معلوم ہوتا ہے۔ درد برابر جاری ہے (درد کیا ہے، کہیں تو ہوگا) حادثات برحق، افسوس بس اس کا ہے کہ پیر اس زمانے میں پھسلا جب اس کا زمانہ نکل چکا تھا۔ اب داد

دینے والا کوئی نہیں۔ افسوس ہی افسوس ہے۔

کریم الرضا خاں [1] صاحب بھی گزر گئے! موت واقعی برحق ہے۔ وہ کیا اُٹھے، گویا ماضی کو حال سے ملانے والی کڑی ٹوٹ گئی۔ ریختت سے بر خاک چوں درجام گنجید ن نداشت۔ وہ واقعی اپنی ذات سے ایک انجمن تھے۔ خامیوں سے کون مبرّا ہے۔ اب ان خامیوں کے ساتھ بھی ایسے لوگ نہیں ملیں گے۔ ان کا شعری ذوق، خطابت، لہجے کا ترکمانی انداز اور مزاج کی قلندری۔ یہ سب باتیں اب بس باتیں معلوم ہوا کریں گی، دیکھنے میں نہیں آئیں گی۔ وہ آنکھیں اب شاید ہی نظر آئیں جن میں ماضی کے ذکر کے ساتھ ہی چراغ جل اُٹھیں۔ میں نے ان کی آنکھوں میں چراغوں کو جلتے دیکھا اور شعلوں کو لپکتے دیکھا تھا ان کی آواز کو سُن کر لفظ خوداعتمادی کا مفہوم سمجھ میں آجایا کرتا تھا۔ خدا ان کی قبر کو ٹھنڈار کھے۔

بس اب لکھنے میں تکلیف محسوس ہو رہی ہے۔

رشید حسن خاں''

[1]۔ کریم الرضا خاں صاحب شاہ جہاں پور کی تاریخ ساز شخصیت تھے۔ سیاسی و ملی تحریکات میں پیش پیش رہے۔ افسوس تاریخِ آزادیِ ہند میں اُن کا نام نہیں۔ (ربابؔ)

(ماہ نامہ 'نیا دور' لکھنؤ، جلد 62، نمبر 9 دسمبر 2007، ص 17 تا 26 اور 48)

○○○

رشید حسن خاں کے تبصرے اور تجزیے

(جلد اوّل)

منشی نوبت رائے نظرؔ لکھنوی

دہلیؔ کی بے سروسامانی لکھنؤؔ کی آبادی کا باعث ہوئی۔ وہاں کا سرمایۂ ادب بھی لکھنؤ منتقل ہو گیا۔ لیکن طویل مسافت و نیرنگی ماحول نے اس کو اپنے تراشیدہ سانچوں میں ڈھال لیا اور لطافتِ شعری کو ایسی مضحکہ خیز آرایش سے گراں بار کر دیا جو کہ تاریخِ ادب میں ایک یادگار المیہ ہوگا۔ محاورہ بندی، زبان کے اشعار، حد رسوائی تک عریاں خار جیت، زباں دانی کے فلک پیما دعوے اور دوسروں کو اس سلسلے میں اپنا دست نگر سمجھنا۔ یہ اس دبستان کی خصوصیات قائم ہوئیں۔ جس کے نتیجہ میں غزل کچھ عجیب چیز ہو کر رہ گئی۔ جب بھی اس اسکول کا کوئی شاعران مفروضات سے گریزاں ہوا تو خواہ اہلِ لکھنؤ نے اس جو جہلِ مرکب سمجھا لیکن وہ شاعر ہوا۔ حقیقی معنی میں شاعر۔

نظرؔ آنجہانی بھی لکھنؤ کے رہنے والے تھے اور اس ماحول کے پرورش یافتہ لیکن ان تمام بدنام خصوصیات سے مبرا، غزل گو شاعر تھے لیکن ان خانہ ساز موروثی روایتوں سے محترز، یہ وہ دور تھا کہ لکھنؤ کا اپنا رنگ شباب پر تھا۔ ہندوستانؔ کے دوسرے گوشوں سے اس واجد علی شاہی سکۂ رائج الوقت کے خلاف آوازیں اُٹھ رہی تھیں، لیکن لکھنؤ میں کوئی بھی شاعر اس سے روکش نہ ہوا تھا۔ تبدیلی ہوئی تھی تو صرف اتنی کہ اگر پہلے رعایتِ لفظی و ایہام کے چار کارنامے ہوتے تھے تو اب دورہ گئے تھے اور پہلے جہاں صرف ''رنگ رلیاں'' سماں ہوتا تھا وہاں اب کچھ ''سوداگر'' انداز بھی ملنے لگا تھا۔ بڑے بڑے معمر فن کاران سنگ ریزہائے صنم آفرینی سے گراں دامن تھے۔ اور کس کو کہا جائے جب کہ عزیزؔ جیسا مقتدر شاعر موت، جنازہ و مرثیہ کے مضامین کے انبار لگا رہا تھا اور غالبؔ کی تقلید میں بوجھل تراکیب و ژولیدہ خیالی کی چٹانیں تراش کر بزعمِ خویش اولمپس کی بلندیوں پر کمند افگن تھا۔ ایک نمونہ ملاحظہ ہو:

رہنے دو کہ ہے قابل عبرت مرا گھر بھی
آئے گا کبھی تو کوئی سیاح ادھر بھی
واعظ ہے صراط آپ کی گو بال سے باریک
دیکھا ہے کبھی جادۂ نا سورِ جگر بھی

اور ثاقبؔ جیسا شاعر ایسے شعر کہنا فخر سمجھتا تھا کہ:

تم دیکھ لو چھپ کر مجھے ہوگی نہ خبر بھی
وہ زخم ہے دل میں جو اِدھر بھی ہے اُدھر بھی
چُپ دیکھ کے خوش دل نہ سمجھ اہلِ جہاں کو
ظالم ترے کردار سے دبتی ہے خبر بھی

یہ تھا ان حضرات کا ترقی مآب انداز۔ مسلسل ایک بدلا رنگ کسی کے یہاں نہیں ملتا جس کو سعیِ اصلاح سے تعبیر کیا جا سکے جس کی خاص وجہ ایک یہ بھی تھی کہ لکھنؤ کی شاعری سے بغاوت یا اس کی اصلاح ہر شخص کے بس کی نہیں جہاں یگانہؔ جیسے افراد خاک میں ملا دیے جاتے ہوں صرف صدائے مخالفت بلند کرنے پر، جہاں کسی شخص کی ایک غلطی اس کی ساری خوبیوں پر پانی پھیر دیتی ہو، اور جہاں کے قلم بدست حضرات فتوائے عدم زبان دانی ہر وقت زبانِ قلم پر رکھتے ہوں وہاں کوئی منفرد انداز پیدا کرنا ''کارے دارد'' جہاں کے باکمال آج بھی ایسے شعر کہنا معراجِ کمال سمجھتے ہوں کہ:

دل تو جبھی ہم دیں گے جب ان گالوں کا ایک اک بوسہ دو
ورنہ ہے خالی باتیں بنانا، لینا ایک نہ دینا دو
(آرزوؔ)

لاکھ روکا نکل پڑے آنسو
وہ کڑی چوٹ دل پہ کھا بیٹھے
(اثرؔ)

جس کو ہوائے یاس نہ اب تک بجھا سکی
اس لعلِ شب چراغ کی قیمت نہ پوچھیے
(سراجؔ)

وہاں اگر کوئی ''آتش صفت'' شاعر پیدا ہو جائے تو عجیب بات ہے۔

نظؔر کا یہی کارنامہ ہے۔انھوں نے ایسے دور میں ماحول سے ستیزہ کار ہو کر داخلیت و تاثر کو پوری طاقت سے پیش کیا۔لکھنؤ کی بے جان شاعری میں میؔر کی روح سمونے کی کوشش کی۔محبت کے مرتعش نغمات کو جو لکھنؤ کے تصنع آلودہ ماحول میں اپنی صلاحیت و تاثیریت کھو بیٹھے تھے۔صداقتِ شاعرانہ لہجہ دے کر حقیقت سے ہم آہنگ کیا۔اس وقت جب کہ خود لکھنؤ والے لکھنؤ پناہ میؔر و لکھنؤ زاد آتؔش کو بھول چکے تھے ان کی آوازِ شعر نے صدائے بازگشت کا کام کیا اور لکھنؤ کے گم کردہ راہ ادیبوں کے سامنے صحیح راستہ پیش کیا۔ان کے کلام میں کہیں بھی تاثر و صداقت کا فقدان نہیں۔کہیں بھی تباین و مغایرت نہیں ایک ہم وار و یک رنگ نغمہ ہے جو مختلف آوازوں میں زیر و بم کے ساتھ روح کی گہرائیوں میں اُترتا چلا جاتا ہے۔

نظؔر اپنے معاصرین سے اسی لیے ممتاز ہیں کہ انھوں نے ماحول و پسند زمانہ کو بالکل نہیں دیکھا۔مذاقِ عامیانہ کی پیروی کر کے فتوائے اُستادی و سخن وری لینا گوارا نہیں کیا بل کہ روحِ شاعری کو اپنایا، سستی شہرت سے روکش ہو کر لطافتِ خیال و صداقتِ بیان کی اقلیم پر تصرف کیا۔یہ ضرور ہے کہ نظؔر کو اس کی قیمت بہت گراں ادا کرنا پڑی،یعنی لکھنؤ نے اپنا روایتی سلوک دہرایا۔ان کی شاعری کی طرف سے ایسی آنکھیں پھیر لیں جیسے کہ وہ شاعر ہی نہیں تھے۔صدہا متشاعروں کو نمایاں کیا لیکن نظؔر کا نام لینا بھی توہینِ ادب سمجھا،آج آپ کو وہاں کی محفلوں میں سب کا تذکرہ ملے گا ان کا بھی جو کسی اعتبار سے بھی اس کے مستحق نہیں لیکن ان کا نام کسی عنوان کے تحت بھی نہ آئے گا جیسے کہ اس نام کا کوئی شاعر وہاں گزرا ہی نہیں۔حد یہ ہے کہ اگر آج کوئی شخص ان کا مجموعۂ کلام دیکھنا چاہے تو نہیں دیکھ سکتا،صرف زمانہ وغیرہ رسائل کی پُرانے فائل اس کے امانت دار ملیں گے۔

کتنا بڑا المیہ ہے کہ اس شخص کا دیوان تک مرتب نہ ہو سکے جو صحیح معنی میں لکھنؤ کے لیے نشانِ راہ تھا اور اصلاح کی ابتدا کرنے والا ایسے شاعر کا ضمنی طور پر بھی تذکرہ نہ آسکے جو مذاقِ عام سے گریزاں تھا اور میؔر کا معتقد،اگر قاسؔم چاند پوری دہلی سے اور فاؔنی بدایونی حیدر آباد سے نالہ کش رہے اور شکارِ بے بہری تو نظؔر و یگاؔنہ کی ناقدری بھی لکھنؤ کی جبین پر یادگار داغ رہے گی اور اہلِ لکھنؤ کی وسعتِ قلب کی مشرح داستان۔

ترقی یافتہ ادب یا ادیبوں سے زیادہ ہمیں افراد کی قدر کرنا چاہیے جنھوں نے کہ ترقی کے راستے متعین کیے یا کسی بگڑے ہوئے رنگ کے خلاف اصلاح کی رہ نمائی کی۔سوؔدا؟،حاؔلی،اقبؔال و حسرؔت

وغیرہ اسی بنا پر قابلِ عظمت ہیں۔ ہم پہلے ہی بتا چکے ہیں کہ نظؔر کے زمانہ میں لکھنؤ کا طرۂ امتیاز خارجیت و الفاظ پرستی تھی جس کی مثالوں کی کوئی ضرورت نہیں۔ کیوں کہ جس طرح کوک شاستر کا نام لیتے ہی اس کا مفہوم ذہن نشیں ہو جاتا ہے بالکل اسی طرح لکھنوی رنگ کا ذکر آتے ہی اس کا نقشہ سامنے آ جاتا ہے۔ مختصر طور پر یوں سمجھیے، جیسے کسی غیر متمدن قوم کی ایک عورت کو بالکل برہنہ کر کے بازار میں کھڑا کر دیا جائے اور اس کی عریانیت کو کم کرنے کے لیے مرصع زیور سے آراستہ کر دیا جائے۔ ایسے دور میں نظؔر نے یہ راگ چھیڑا کہ:

فنا ہونے میں سوزِ شمع کی منت کشی کیسی
جلے جو آگ میں اپنی اسے پروانہ کہتے ہیں

......

ابھی مرنا بہت دشوار ہے غم کی کشا کش سے
ادا ہو جائے گا یہ فرض بھی فرصت اگر ہو گی
معاف اے ہم نشیں گر آہ کوئی لب پہ آ جائے
طبیعت رفتہ رفتہ خوگرِ دردِ جگر ہوگی

......

مجسم داغِ حسرت ہوں، سراپا نقشِ عبرت کا
مجھے دیکھو یہی انجام ہے آخر کو اُلفت کا
جہاں میں چار دن رہ کر فقط بوئے وفا دینا
گلوں سے میں سبق لیتا ہوں آئینِ محبت کا

......

سنتا ہوں کہ خرمن سے ہے بجلی کو بہت لاگ
ہاں ایک نگاہِ غلط انداز اِدھر بھی

نظؔر کی اوائل عمر میں جلاؔل و اسیؔر کے نغمے گونج رہے تھے، ان کے بعد عرصہ تک امیر مینائی نے سعادت مندانہ جاں نشینی کا حق ادا کیا۔ مستند حلقوں میں اس کے خلاف جذبۂ مذمت پیدا ہو گیا تھا۔ نظؔر نے اس

میں اصلاح کی ابتدا کی۔ خارجی مرصع سازی کو نظر انداز کر کے داخلیت، اثر آفرینی وسادگی پیدا کی۔ ان کے یہاں وہ بلندی وتنوع اور جوش وتخیل تو نہیں جو غالبؔ ومومنؔ کے یہاں ہے لیکن وہ سادگی ودردضرور ہے جو میرؔ ودردؔ کا سرمایہ ہے۔ نظرؔ کی زبان میں بے حد لوچ ہے اور طرزِ ادا میں بلا کا سوز وگداز ہر شعر اثر میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے۔ ایسا اثر جس کے متعلق کہا گیا ہے کہ ''از دل خیز دو بر دل ریزد'' ملاحظہ ہو:

سن لو کہ رنگِ محفل کچھ معتبر نہیں ہے
ہے اک زبان گو یا شمع سحر نہیں ہے
مدت سے ڈھونڈھتا ہوں ملتا مگر نہیں ہے
وہ اک سکونِ خاطر جو بیشتر نہیں ہے

......

یوں تو دل کو کبھی قرار نہ تھا
اب بہت بے قرار رہتا ہے

......

دل کی حالت نہیں بدلنے کی
اب یہ دنیا نہیں سنبھلنے کی

......

بس ایک نظر اور کہ اب ختم ہے قصہ
پھر ہوگی نہ تم کو مرے مرنے کی خبر بھی

......

ہوئی ہے کیا جانے کیا برائی قفس سے پاتے نہیں رہائی
گلوں کی بو تک نہ اُڑ کے آئی ادھر کی شاید ہوا نہیں ہے

ان اشعار میں کتنا تاثر ہے اور بیان میں کتنا سوز، پہلے شعر کا طرزِ تخاطب کتنا متاثر کن ہے، اگر بجائے ''سن لو'' کے دوسرا لفظ آتا تو شاید یہ کیفیت پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ پامال سا مضمون ہے لیکن پیرایۂ بیان کی سادگی نے کتنا حسن پیدا کر دیا۔ دوسرے شعر کا آخری مصرع حسرتِ ناکامی کی کیسی منھ بولتی داستان ہے

خصوصاً بیش تر کا لفظ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی شخص ایک عمر ندرِنا کامی کرنے کے بعد انتہائے یاس میں آپ بیتی سنا رہا ہے۔ آخری شعر کو دیکھیے ''ادھر کی شاید ہوا نہیں ہے'' کتنا پُر حسرت بیان ہے، دل کو سمجھانے اور خود کو تسلی آمیز فریب دینے کی کتنی سچی ترجمانی ہے۔ انتہائے نامرادی میں عام طور پر تقدیر کو ذمہ دار ٹھہرا کر دل کو تسکینِ ناتمام دی جاتی ہے۔ یہ کیفیت قریب قریب ہر شخص پر طاری ہوتی ہے لیکن نظؔر پر ساری عمر یہی عالم گزرا۔ معاش و معیشت کے اعتبار سے ساری عمر روحانی صدمے اُٹھاتے رہے۔ یہ جاننے کے بعد اس شعر کی صداقت اور زیادہ ہو جاتی ہے اگر بغور تجزیہ کیا جائے تو بہت سے دلوں کی دھڑکنیں اس مفہوم سے ہم آہنگ ملیں گی:

اتنی ہی رہ گئی ہے اب کائنات دل کی
دیکھو گے تم آ کر کچھ اضطراب ہوگا

''کچھ اضطراب ہوگا'' اس جملے کی کیا داد دی جاسکتی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں تجزیہ و تنقید کی طاقتیں سرنگوں ہو جاتی ہیں اور ہم صرف ایک کیف و وجدان میں ڈوب جاتے ہیں۔ پڑھتے ہیں، بار بار پڑھتے ہیں اور ہر بار اہتزازِ نو سے مبہوت ہو کر رہ جاتے ہیں۔ ''دیکھو گے جب تم آ کر کچھ اضطراب ہوگا'' اختصار و ایجاز کا اتنا سادہ و پر کار انداز ہے جس کے سامنے بڑی بڑی مشرح داستانیں بے معنی ہیں، چند سادہ سے لفظ ہیں لیکن کتنے پُر معنی، ایک بات کا مختصر سا بیان ہے لیکن کتنی خوں شدہ تمناؤں کا آئینہ دار۔

کائنات کے جملہ مظاہر حسنِ فطرت کے انعکاسات ہیں۔ حسنِ مطلق کی یہ کثرتِ جلوہ ایک سلسلۂ غیر منقطع ہے۔ جس کی بوقلمونیوں کا احاطہ نہیں کیا جاسکتا۔ ہم جتنا بھی اپنی فکر و نظر سے کام لیتے ہیں اتنا ہی نیرنگیوں میں اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ صاحبِ نظر خیرگی تماشا سے چلا اُٹھے کہ ''ما عرفناک حق معرفتک'' اور باخبر اعتراف کرتے ہیں کہ:

تواں در بلاغت بہ سبحاں رسید
نہ در کنہ بے چونِ سبحاں رسید
(سعدؔی)

شعرا کا یہ بڑا محبوب موضوع ہے۔ خوب خوب طبع آزمائیاں کی گئی ہیں۔ خصوصاً اصغؔر مرحوم نے تو

ایسے تمام موضوعات کو اپنالیا ہے لیکن دیکھیے کہ نظؔر نے بھی کس خوبی سے سیدھی سی بات میں اس کیفیت کو بیان کر دیا ہے۔ فرماتے ہیں کہ:

نہ ہوئی جلوہ گہہ ناز کی وسعت معلوم
گو میں ہر ذرہ کو ایک دیدۂ حیراں سمجھا

......

تباہی دل کی دیکھی ہے جو ہم نے اپنی آنکھوں سے
ہو اب کیسی ہی بستی ہم اسے ویرانہ کہتے ہیں

میرؔ کا یہ شعر آپ نے پڑھا ہوگا کہ:

دل کی آبادی کی اس حد ہے خرابی کہ نہ پوچھ
جانا جاتا ہے کہ اس راہ سے لشکر نکلا

میرؔ ملک سخن کے تاج دار تھے۔ ان کا مقابلہ کون کر سکتا ہے۔ دل کی تباہی کو لشکر گزرنے سے پیدا ہونے والی بربادی سے تعبیر کرنا وہ عمیق کیفیت ہے جس پر بڑے سے بڑا منکر بھی وجد کر اُٹھے گا۔ اس شعر کے بعد اس مفہوم کو بیان کرنا منھ چڑھانے کے مترادف ہوتا، لیکن دیکھیے کہ نظؔر نے بھی ایک رُخ انداز بیان سے پیدا کرایا۔ فطرتِ انسانی ہے کہ جب کوئی حادثۂ عظیم رونما ہوتا ہے تو وہ دل و دماغ پر کچھ ایسے نقوش مرتسم کر دیتا ہے جو کبھی محو نہیں ہوتے۔ اور بڑی سے بڑی مسرت ناپائے دار معلوم ہوتی ہے۔ دل جو حاصلِ کائنات ہے جب وہ ویران ہو گیا تو گویا کُل کائنات ویران ہو گئی۔ ہر چیز پر سوگ وار اور کیفیت نظر آئے گی اور ہر منظر بچھڑا ہوا معلوم ہوگا۔ دنیا جس کو نوید انبساط کہے گی وہ اس کی نظر میں نوحۂ ماتم ہوگا۔ یہ نفسیاتی حقیقت ہے جس کا کہ دوسرا نام یاس یا قنوطیت ہو سکتا ہے۔ نظؔر نے جس طریقہ سے اس کی ترجمانی کی ہے اس سے کہ سننے والا تھوڑی دیر کے لیے اسی دنیا میں پہنچ جاتا ہے:

کوئی مجھ سا مستحقِ رحم و غم خواری نہیں
سو مرض ہیں اور بظاہر کوئی بیماری نہیں
عشق کی ناکامیوں نے اس قدر کھینچا ہے ملول
میرے غم خواروں کو اب یارائے غم خواری نہیں

''سومرض ہیں اور بظاہر کوئی بیماری نہیں'' اس بات کو اگر زیادہ زوردار الفاظ میں بیان کیا جاتا تو شاید یہ وارداتی خلوص نہ پیدا ہو سکتا۔ محبت کی کارفرمائیوں کا کتنا صحیح بیان ہے۔ الفاظ و مفہوم میں باہم کتنی تطبیق و مناسبت ہے جتنا لطیف مضمون ہے اتنے ہی سادہ الفاظ۔ اور شاعر کی وہی صلاحیتوں کا آئینہ دار۔ دوسرے شعر میں فطرتِ انسانی کے ایک ایسے پہلو کو بیان کیا ہے جس کا ہم اکثر و بیش تر مشاہدہ کرتے رہتے ہیں۔ دوست کتنے ہی غم خوار ہوں اور احباب کتنے ہی مسیحا صفت لیکن غم و آلام کے تسلسل و بے پناہ تسلسل سے سب اُکتا جاتے ہیں۔ نوشتۂ تقدیر و طبیعت مشکل پسند کے الزامات قرار دے کر اعلان بے زاری شروع ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ خونِ تمنا اور مصائب کی بہتات اچھے اچھے یارانِ وفادار کو دور کھڑے ہو کر اظہار تاسف سے آگے نہیں جانے دیتی۔ اس شعر میں اس فطرتِ انسانی کی طرف کتنا بھر پور اشارہ ہے ''میرے غم خواروں کو اب یارائے غم خواری نہیں'' جذبات کو الفاظ میں بہ ایں طور پر منتقل کر دینا ہر ایک کا کام نہیں۔

نظر کے کلام کی ایک وہ خصوصیت جو انھیں اپنے معاصرین سے بلند تر کر دیتی ہے یہ ہے کہ تمام کلام میں ابتذال و رکاکت کی ایک ایسی مثال بھی نہیں مل سکتی، ایک شعر بھی ایسا نہیں ملے گا جس میں مذاقِ عامیانہ کا شائبہ بھی ہو، حد یہ ہے کہ کوئی غزل ایسی نہیں ملے گی جس میں ایک بھی شعر بھرتی کا ہو اور اپنے معیار سے گرا ہوا۔ ایک پیرایۂ بیان بھی ایسا نہیں ملے گا جو کہ اس زمانے کے رنگ سے ملتا جلتا ہو، کہیں بھی وصل و ہجر کا سوقیانہ بیان نہیں ملے گا اور ایک جگہ بھی مہمل استعارات و فرسودہ تخیلات کا پرتو نہیں نظر آئے گا۔ یہ وہ خوبی ہے جو ہر ایک کو نصیب نہیں ہوتی۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ سلاست و محاکات کے دھوکے میں ابتذال پیدا ہو جاتا ہے اور اس سے اچھے شعر نہ بچ سکے۔ مولانا حسرتؔ جیسا مجدد تغزل کبھی کبھی یہ کہہ بیٹھتا ہے کہ:

یوں حالِ دل ہم ان کو سنانے میں لگے ہیں
کچھ کہتے نہیں پاؤں دبانے میں لگے ہیں

لیکن نظر کی یہ ''پاکئ داماں'' قابل صد آفریں ہے، کچھ اشعار ملاحظہ ہوں:

قفس سے چھوٹ کے ہوا باغ باغ دل کیسا
بہار دے گیا اُجڑا ہوا نشیمن بھی

......

خزاں انجام ہے سب کی بہارِ چند روزہ کا
بہت روتا ہوں صورت دیکھ کر گلہائے خنداں کی

......

پردہ اُٹھا دے اک دن تو اے حجاب ہستی
پاتا ہوں اس کو دل میں دیکھا مگر نہیں ہے

......

آتے آتے رک گیا ہے دم جو مجھ دلگیر کا
آہ بھر کر منتظر ہوں آہ کی تاثیر کا

......

وہ ایک تم کہ سراپا بہار و نازشِ گل
وہ ایک میں کہ نہیں صورت آشنائے بہار
زمیں پہ لالۂ گل بن کے آشکار ہوا
چھپا نہ خاک میں جب حسنِ خود نمائے بہار
تعلقِ گل و شبنم ہے رازِ اُلفت بھی
انھیں ہنسائے جہاں تک ہمیں رلائے بہار

......

دل تھا تو ہو رہا تھا احساسِ زندگی بھی
زندہ ہوں اب کہ مردہ مجھ کو خبر نہیں ہے
مرنے پہ جسمِ خاکی کیا ساتھ روح کا دے
راہِ عدم میں غافل گردِ سفر نہیں ہے

......

بے ساختگیِ جوشِ جنوں داد طلب ہے
چل نکلے ہیں گو ہم نے بیاباں نہیں دیکھا

قدرت کی ستم ظریفی بھی عجیب عجیب شکل میں ظہور پذیر ہوتی ہے، نظر جیسے شاعر کا دیوان مرتب نہ ہونا بھی

اسی کا ایک کرشمہ ہے۔ آج صد ہا دواوین ایسے موجود ہیں کہ اگر وہ نہ ہوتے تو کوئی حرج نہ ہوتا لیکن نظرؔ کا دیوان جس کو ہونا چاہیے تھا موجود نہیں۔ مشہور مقولہ ہے کہ ہندوستان مردہ پرست ملک ہے، لیکن کیا یہ افسوس کا مقام نہیں کہ نظرؔ کے ساتھ اس مردہ پرستی سے بھی دریغ کیا گیا۔ ناقدری وارزاں فروشیِ اسلاف کے بہت سے کارناموں میں یہ واقعہ بھی یادگار رہے گا۔

آج اگر اس مایہ ناز شاعر کا کُل کلام ہوتا تو نہ معلوم کیا کیا مرقعے دیکھنے میں آتے، اگر کوئی شخص قدیم رسائل کی ورق گردانی کرے تو زمانہ، العصر، ادیب، خدنگ نظر اور مخزن کے پُرانے پرچوں میں یہ نقوش ماتمِ بے کسی کرتے ہوئے ملیں گے، لیکن کس کو ضرورت ہے؟

خدا بھلے کرے مولانا حسرتؔ موہانی کا کہ انھوں نے اپنے ''انتخابِ سخن'' میں کچھ اشعار جمع کر دیے ہیں جن سے کبھی کبھی ان کا نام زبانوں پر آتا ہے رہے گا۔ اس کے علاوہ نہ معلوم کتنا کلام ہوگا کہ ضائع ہوگیا افسوس!!

ایک جگہ اوپر میں نے کہا ہے کہ ان کی غزلیں سرتاپا یک رنگ ہوتی ہیں جن میں کہ حشو و زوائد کا گزر نہیں۔ اس سلسلے میں کچھ اشعار دیکھیے، یہاں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ لکھنؤ کے دیگر شعرا کے دواوین میں اگر تین ہزار شعر کسی دواوین میں ہوں گے تو مشکل سے سو شعر اچھے نکلیں گے اور وہ بھی ''مراعاتِ خصوصی'' کے بعد:

سوزاں غمِ جاوید سے دل بھی ہے جگر بھی
اک آہ کا شعلہ کہ اِدھر بھی ہے اُدھر بھی
وہ انجمن ناز ہے اور رنگِ تغافل
یاں مرحلۂ آہ بھی، اندوہِ اثر بھی
وہ شمع نہیں ہیں کہ ہوں اک رات کے مہماں
جلتے ہیں تو بجھتے نہیں ہم وقتِ سحر بھی
جینے کے مزے دیکھ لیے تیری بدولت
اب او دلِ ناکامِ تمنا کہیں مر بھی
اپنی شبِ ہجراں میں نہیں دخلِ تغیر

باطل ہے یہاں فلسفۂ شام و سحر بھی
سنتا ہوں کہ خرمن سے ہے بجلی کو بہت لاگ
ہاں ایک نگاہِ غلط انداز ادھر بھی

......

کوئی مجھ سا مستحقِ رحم و غم خواری نہیں
سو مرض ہیں اور بظاہر کوئی بیماری نہیں
ہر قدم پر باغِ عالم میں بچھا ہے دامِ حسن
کون ایسا ہے جسے ذوقِ گرفتاری نہیں
ہر طرف سے یہ صدا آتی ہے ملکِ حسن میں
یہ وہ دنیا ہے جہاں رسمِ وفا جاری نہیں
بند آنکھوں سے نظر آتی ہے ہر شئے دہر کی
عالمِ رو یا میں فرقِ خواب و بیداری نہیں
اس کو رحم آئے کہاں یہ نا اُمیدی میں اُمید
دل کو خوش کرنا ہے شغلِ گریۂ و زاری نہیں

......

سوادِ شامِ غم سے روح تھراتی ہے قالب میں
نہیں معلوم کیا ہوگا جو اس شب کی سحر ہوگی
قفس سے چھوٹ کر پہنچے نہ ہم دیوار گلشن تک
رسائی آشیاں تک کس طرح بے بال و پر ہوگی
خموشی کیا مری تھی، کیوں زباں تک رازِ دل آیا
یہ کیا معلوم تھا فریاد اپنی بے اثر ہوگی
فقط اک سانس باقی ہے مریضِ ہجر کے تن میں
یہ کانٹا بھی نکل جائے تو راحت سے بسر ہوگی

کلام کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے یہاں مصحفی و آتش کا امتزاجی رنگ پایا جاتا ہے، جس میں حادثات وافتادِ طبع سے شدتِ تاثیر پیدا ہوگئی ہے اور جس نے کہ ان کو کہیں کہیں میر سے قریب کر دیا ہے۔

نظر نے کچھ نظمیں بھی کہیں ہیں لیکن ان میں کوئی خاص بات نہیں۔ وہ صرف غزل کے شاعر تھے۔ قدرت نے ان کے اندر صلاحیت شعری بڑی فراخ دلی سے ودیعت کی تھی۔ جس کو ان کی ناکام زندگی نے اور زیادہ اُجاگر کر دیا۔

ان کا نام نوبت رائے تھا، نظر تخلص، لکھنؤ کے رہنے والے، قوم کے کایستھ، 1866 میں پیدا ہوئے اور 1923 میں رخصت ہو گئے۔ 1884 میں آغا مظہر کے شاگرد ہوئے جن کا سلسلۂ تلمذ اُستاذ الاساتذہ مصحفی تک پہنچتا ہے۔ کمالِ فن اور دولتِ دنیا دونوں بیک وقت بہت کم افراد کو میسر آتی ہیں۔ ذوق و داغ جیسے خوش نصیب بہت کم ہوتے ہیں۔ نظر بھی مثل دیگر اربابِ کمال کے ساری عمر معاش کی اُلجھنوں میں مبتلا رہے۔ وقت اگرچہ آسانی سے کٹا لیکن اطمینان ایک پل نصیب نہ ہوا۔ قلم پر معاش کا انحصار تھا۔ 1897 میں رسالہ خدنگ نظر نکالا، جو 7 سال بعد مالی مشکلات کے باعث بند ہوگیا۔ 1905 میں منشی دیانارائن نگم نے رسالہ ''زمانہ'' کے اسٹاف میں شامل کرلیا۔ 1910 میں انڈین پریس الہ آباد چلے گئے۔ وہاں سے رسالہ ادیب نکالا۔ 1911 میں وہاں سے مستعفی ہو کر چلے آئے۔ پھر کچھ عرصہ بعد زمانہ کے اسٹاف میں چلے گئے۔ اب کی ہفتہ وار آزاد کی نگرانی بھی ان کے سپرد ہوئی جو کہ وہیں سے نکلتا تھا۔ کچھ دنوں بعد اودھ اخبار کی اڈیٹری مل گئی۔ اس مسلسل گردش و جاں سوز محنت سے صحت بہت گر گئی۔ دمہ کے پُرانے مریض تھے وہاں سے بھی تعلق کرلیا، کچھ دنوں اخبار خادمِ ہند سے بھی وابستہ رہے۔

نظر میانہ قد تھے، گندمی رنگ، لباس میں سادگی، مزاج میں نفاست، نمود و نمایش سے حد درجہ مجتنب، غرور و تکبر چھو تک نہ گیا تھا۔ نظر جتنے اچھے شاعر تھے اس سے زیادہ اچھے انسان تھے۔ جیسے عمدہ شعر کہتے تھے ویسے ہی اچھے خوش نویش و مصور بھی تھے، شطرنج کا بھی شوق تھا۔

عموماً دیکھا گیا ہے کہ قدرت جس پر زیادہ مہربان ہوتی ہے اس کو غم والم کی نعمت عطا کرتی ہے اور یوں بھی فیاضی کا ثبوت دیا جاتا ہے نظر کے کوئی لڑکا نہیں تھا، ایک لڑکی تھی، ایک نواسہ اور ایک بوڑھی ماں۔ ان کو نواسہ سے بے حد محبت تھی۔ پہلے وہ مرا، جس کے صدمہ سے نیم جان ہو گئے۔ ایک نوحہ میں

اپنی دردناک حالت کا نقشہ کھینچتے ہیں کہ:

تھمو تھمو کہ اس اُجڑے مکاں کا تھا یہ چراغ
بہار پر تھا اسی نونہال سے یہ باغ
نہ ہوگا اب مجھے حاصل کبھی جہاں میں فراغ
تمام عمر دلِ ناتواں ہے اور یہ داغ
فغانِ بلبل جاں دل کے پار ہوتی ہے
نظؔر کے باغ سے رخصت بہار ہوتی ہے

یہ امر واقعہ ہے کہ ان کے گھر سے بہار رخصت ہوگئی۔تھوڑے ہی دن گزرے تھے کہ ماں کا انتقال ہوگیا۔یہ دوسرا داغ تھا۔پڑوس میں ایک بچہ رہتا تھا جس کو دیکھ کر انھیں اپنا نواسہ یاد آ جاتا تھا۔یہ اس کو اپنے پاس ہی سلاتے تھے، ہر وقت ساتھ رکھتے تھے، کچھ ہی دنوں بعد وہ بھی چھت سے گر کر جاں بحق ہوگیا۔یہ غم ایسا تھا کہ جس سے جاں بر نہ ہو سکے۔خود بھی یہ کہتے ہوئے چلے گئے کہ:

اے انقلابِ عالم تو بھی گواہ رہنا
کاٹی ہے عمر ہم نے پہلو بدل بدل کر

یہ تھی ان کی ناکام زندگی جس کے نشانات جا بجا ان کے کلام میں ملتے ہیں۔طبیعت درد آشنا و مذاق سلیم فطرت سے ودیعت ہوا تھا جس میں ان کی پر حسرت زندگی نے رنگ آمیزی کی اور ان کے کلام میں سوز و گداز کا عجیب عالم پیدا ہوگیا، شاید یہی فطرت کا انعام تھا۔

نظؔر صرف شاعر نہیں، ایک اچھے نقاد بھی تھے۔ساری عمر میدانِ ادب میں بسر کی جس کا زیادہ تر حصہ نثر نگاری میں گزرا۔اس بنا پر ان کے قلم میں بڑا زور تھا اور تحریروں میں کمال پختگی، طبیعت نکتہ رس پائی تھی اور نظر وسیع۔لہٰذا ان کی تحریروں میں کافی وزن ہوتا تھا۔پہلی تنقید نقادِ لکھنوی کے نام سے 1905 میں مثنوی گلزارِ نسیم پر شائع ہوئی تھی۔جس میں کہ بڑی فراخ دلی کا ثبوت دیا تھا۔اس کے علاوہ میرؔ، داغؔ، سرورؔ پر عالمانہ مضامین لکھے۔جس سے کہ ان کی وسعت و دقتِ نظر کا ثبوت ملتا ہے۔خطوطِ اکبری پر بھی ایک سیر حاصل مضمون لکھا تھا۔

یہ تھے نظؔر، جو شاعر، ناقد، صحافی، مصور اور نا معلوم کیا کیا تھے۔جن کا نہ آج کلام ملتا ہے اور نہ نثر

کے مضامین۔ چند اوراق اور کچھ ذہنوں میں جن کی شخصیت و کارنامہ جات محفوظ ہیں۔ آگے چل کر ان کا بھی خدا حافظ۔ضرورت ہے ایسے افراد کی طرف توجہ کی جائے ورنہ زمانہ کا انقلابِ تیز گام ان اوراقِ پارینہ کو بہ ایں طور منتشر کر دے گا کہ پھر کوئی نشان نہیں مل سکے گا اور یہ ہماری انتہائی بد قسمتی ہوگی۔

(رسالہ نگار، مدیر نیاز فتح پوری، جلد 56، شمارہ 3، ستمبر 1949، ص 38 تا 45)

OOO

ندیم کے چند قطعات

موجودہ دور نے بہت سے صاحبِ فکر و نظر ادیب و شاعر پیدا کیے۔ جنھوں نے ادب کے قدیم و فرسودہ اسالیب، محدود نشان ہائے متعینہ پر ہی اکتفا کرنے یا ان ہی کو حدِ پروانہ بنائے رکھنے کے بجائے اس کو نئے نئے امکانات سے روشناس کیا۔ نئے تقاضوں، بدلتے ہوئے خیالوں اور بڑھتے ہوئے افکارِ گونا گوں کے لیے نئے نئے سانچے تیار کیے۔ اور ہم بجا طور پر کہہ سکتے ہیں کہ اگر دورِ جدید کے یہ ستارہ شناس نہ ہوتے تو آج ہمارا ادب ایک دائرۂ محدود سے افزوں نہ ہوتا۔

ان ادیبوں نے جہاں ایک طرف جدتوں، ندرتوں، رفعتوں اور بوقلموں رنگا رنگیوں کو اپنایا اور ان کے انبار لگا دیے وہاں یہ بھی ہوا کہ کہیں کہیں اجتہادِ ناروا یا زورِ تخیل و ضدِ قامت میں زبان و بیان کی اساس کو بھی مجروح کر دیا۔ بہ ایں طور کہ وہ بدنما داغ بن گئے۔

ہر بحرانی دور گریز پا ہوتا ہے اور عجیب ہماہمی کا حامل۔ جب بھی کسی زبان کے ادب میں نظریات و جذباتیت کا انتہا پسندانہ تصادم ہوتا ہے تو وہاں ایسے ہی حالات پیش آتے ہیں۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے کہ جب ہر قدم اٹھاتے ہوئے چاروں طرف دیر تک نگاہ رکھنی پڑتی ہے۔ ہمارے یہاں یہ تصادم حالؔی کے وقت سے شروع ہوا۔ اور آج تک اپنی روایتی گراں باری و گراں سنگی کے ساتھ قائم ہے۔

ہر زبان کے ادب میں ہمیشہ اضافے ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن اضافوں کے ساتھ ساتھ زبان کی مجموعی حیثیت کا ضرور خیال رکھا جاتا ہے۔ یعنی جوشِ بیان و زورِ تخیل میں اتنا غلو اور تجاوز نہ پیدا ہو سکے کہ اس کی اساسی نوعیت و التزامی لطافت فگار ہو جائے۔ غیر ضروری قیود فروگزاشتنی ہی نہیں کشتنی و فنا شدنی ہیں، لیکن ضروری و بنیادی ضوابط لازمی ہیں اور بہر گام قابلِ لحاظ۔

دورِ جدید کے مشہور شاعر احمد ندیم قاسمی کے قطعات کا مجموعہ 'رم جھم' پیشِ نظر ہے۔ یہ مجموعہ گذشتہ مجموعہ ''دھڑکنیں'' کے قطعات اور کچھ جدید قطعات پر مشتمل ہے۔ بعض قدیم قطعوں کو خارج کر دیا گیا ہے، اور چند پر نظرِ ثانی بھی کی گئی ہے۔ مجموعی حیثیت سے یہ مجموعہ قابلِ قدر ہے۔ ندیم کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک طویل واقعہ بیان کرتے ہیں۔ بہ ایں انداز کہ جزئیات کا استیعاب نہ ہوتے ہوئے بھی چند ہلکے نشانات سب کچھ بتا دیتے ہیں۔ ہم بجا طور پر کہہ سکتے ہیں کہ قاسمی کو ہمارے ادب کے جدید فن کاروں میں ایک امتیازی اعتبار حاصل ہے اور خصوصاً اس وجہ سے کہ اس قسم کے مسلسل قطعہ نگار چند ہی ہیں۔

لیکن اس مجموعے کے متعدد قطعات میں زبان، محاورات اور بیان کے کچھ عیوب ملتے ہیں اور یہ اسقام اتنے نمایاں ہیں کہ پہلی نظر ہی میں محلِ نظر ہوتے ہیں۔ حالاں کہ ایسے آزمودہ کار فن کار کے یہاں ایسی مکتبی غلطیاں تعجب خیز ہیں۔ معلوم نہیں ندیم نے اتنی بے پروائی و کم نظری سے کیوں کام لیا۔ میں بغیر کسی مزید تبصرہ و تفصیل کے ان میں سے چند قطعے مجملِ اشارات کے ساتھ لکھتا ہوں۔ ایک قطعہ کا عنوان ہے ''چشمِ سرمگیں''، اس میں کہتے ہیں:

نیم کی شاخوں میں جھولوں پر ملاریں اب کہاں
اے صبوحی اب تو ساون کا مہینہ جا چکا
تو نہ آ سکتی تھی، یہ مانا کہ تو مجبور تھی
سر اُٹھا، آنکھیں ملا، میں تیرا مقصد پا چکا

اس کے تیسرے مصرعے میں "کہ" کا استعمال بے محل ہے۔ اس لیے کہ چوتھے مصرعے میں بجائے کچھ کہنے کے دل دہی کا انداز ہے۔ یہ مانا کے بجائے واقعی یا اسی قسم کا اور کوئی لفظ ہونا چاہیے یا پھر چوتھے مصرعے میں استفہامِ تنبیہی بہ اندازِ تخاطب ہونا چاہیے۔ ایک دوسرے قطعے ''خامیاں'' کا ایک شعر:

انگنت آنکھیں مرے حالِ زبوں پر روئی ہیں
میری ناکامی پہ تھرائے ہیں سینے بے شمار

سینے تھرانا خلافِ محاورہ ہے۔ مطلق تھرانا، جسم تھرانا کہتے ہیں اور ویسے بھی سینے تھرانا، اس متشائم مفہوم کو پورا نہیں کرتا۔ ایک اور قطعہ:

کل مجھے کھیتوں میں اک مردِ معمّر نے کہا

چلچلاتی دھوپ میں آوارہ کیوں پھرتا ہے تو
ہائے میں غفلت میں کیا واہی تباہی بک گیا
میں بھی اس سن میں پھرا کرتا تھا اکثر کو بہ کو

پہلے مصرعے میں مجھے کہا خلاف زبان ہی نہیں خلافِ فصاحت بھی ہے۔ مجھ سے کہا مستعمل ہے۔ تیسرا اور چوتھا دونوں مصرعے مردِ معمر ہی کا بیان ہیں۔ لیکن اندازِ بیان میں ایک خلارہ جانے کے باعث تیسرا مصرعہ مردِ معمر کے استفسار کا جواب سا معلوم ہوتا ہے۔ اور پہلی ہی نظر میں اُلجھن سی ہوتی ہے۔ ایک قطعہ کا ایک شعر:

فاقے بیشک کھینچتا جا لیکن اے مفلس کسان
اپنی اس مغموم اور معصوم بیٹی کو نہ بیچ

فاقے کھینچنا صحیح نہیں۔ فاقے کرنا بولتے ہیں۔ ایک اور شعر:

کس کی باہیں مری گردن میں حمائل ہیں ندیم
شام پڑتے ہی یہ کیا خواب نظر آتا ہے

شام پڑتے ہی کے بجائے شام ہوتے ہی ہونا چاہیے:

وہ دور جھیل کے پانی میں تیرتا ہے چاند
پہاڑوں کے اندھیروں پہ نور چھانے لگا
وہ ایک کھوہ میں اک بد نصیب چرواہا
بھگو کے آنسوؤں میں ایک گیت گانے لگا

آخری شعر میں ایک کی تکرارِ ثلیثی گراں گزرتی ہے اور خلافِ سلاست وروانی بھی ہے:

کھڑے ہیں کس کے اشارے سے یہ بلند پہاڑ
یہ کس کے حکم سے لہریں ہیں محوِ رقص و سرور
یہ کون پردہ نشیں کھیلتا ہے مجھ سے مذاق
کہ میرا شوقِ تجسس ہے سر بسر بے سود

مذاق کھیلنا کے بجائے مذاق کرنا بولتے ہیں۔

ملتا نہیں لطفِ شادمانی
مٹتا نہیں دردِ زندگانی
میں اور کہاں پناہ ڈھونڈوں
لانا مرا سازِ جاودانی

یہ قطعہ قدیم مجموعہ کا ہے اور اس پر نظر ثانی میں چوتھے مصرعے کے اندر بجائے جامِ ارغوانی کے سازِ جاودانی لکھا گیا ہے۔ یہ تبدیلی ''پردہ پوش'' سہی لیکن حقیقت سے بے گانہ ہے اوّل تو قطعہ کا مفہوم ہی کچھ زیبا نہیں۔ اس لیے کہ فراریت و گریز کسی مسائلِ حیات کا تجزیہ کرنے والے کے لیے باعثِ ننگ ہے۔ اب اگر وہ کیفیت کسی وقتی ارتعاش و نہج یا تشائم کے ماتحت بیان کی گئی ہے تو پھر اس کو ملمع زدہ کرنے کی کیا ضرورت۔ سازِ جاودانی لفظاً خیال آفرینی سہی لیکن جامِ ارغوانی ایک آزمودہ حقیقت کی بے لاگ ترجمانی کرتا ہے۔ اس لیے ''نقشِ اوّل'' ہی افضل ہے۔ ایک قطعہ عنوان ہے ''دو حالتیں'':

حسنِ محوِ خواب کے سیلاب میں
نیند پلکوں سے ٹپک کر بہہ گئی
تم نے جب آنکھیں ملیں انگڑائی لی
زندگی اک خواب بن کر تہہ گئی

اس قطعہ میں پیرایۂ بیان کچھ اُلجھا سا گیا ہے۔ قطعہ پڑھ کر کوئی اثر انگیز کیفیت نہیں پیدا ہوتی۔ اس لیے کہ طرزِ ادا میں احاطہ و استیعاب کے باعث ژولیدگی پیدا ہو گئی ہے۔ دوسرے مصرعے میں نیند کا پلکوں سے ٹپک کر بہہ جانا تو نہ کسی کیفیت ہی کی عکاسی ہے اور نہ صحیح طرزِ نگارش۔ مجموعی اعتبار سے قطعہ سے کسی بھی حالت کی محاکاتی یا واضح اشاراتی شکل ذہن میں نہیں آتی اور نہ باہم ربط ہی قائم ہوتا ہے۔ اختصار و اشاریت (جو ندیم کی امتیازی خصوصیت ہے) بڑی عمدہ چیز سہی لیکن اتنی کہ اس میں ابہام معلق یا ایمائی کیفیت پیدا ہو جائے مستحسن نہیں۔

کل گاؤں سے کچھ دور اک افسردہ گڈریا
اک پیڑ کی شاخوں کو کھڑا چوم رہا تھا
میں بولا یہ کیا کھیل ہے کہنے لگا ہنس کر

کچھ بوجھ سا تھا دل پہ یوں ہی گھوم رہا تھا

میں بولا خلافِ اہلِ زبان ہے۔ میں نے کہا یا میں بول اُٹھا بولا جاتا ہے۔ ایک قطعہ کا عنوان ہے ''فرقِ مراتب'' اس میں کہتے ہیں:

مجھے بھی چاہیے توفیقِ پرواز
میں تیرا ہم خیال و ہم زباں ہوں
مگر حجروں میں گُم ہے تیری فریاد
میں تپتے دشت میں نوحہ کناں ہوں

اس میں مخاطب کا تعین نہیں ہے۔ اور نہ کوئی قرینہ ہی ایسا ہے جس سے کہ تعین کیا جا سکے، جس کے باعث مفہوم معلق سا ہو گیا ہے جس کی فریاد حجروں میں گم ہے اور جو دشت میں نوحہ کن ہے۔ وہ دونوں ایک ہی سطح پر ہیں۔ ہاں اگر ایک ستاروں تک پرواز کناں ہوتا اور دوسرا خاک بسر تو فرق تھا۔ قطعہ سے کوئی تاثیریت و مفہوم مرتب نہیں ہوتا۔ رمزیت و اشاریت میں جب ضرورت سے زیادہ دل چسپی لی جاتی ہے تو ہر اگلے قدم پر اہمال کا احتمال رہتا ہے۔ قدیم مجموعہ میں ''ووٹ'' کے عنوان سے ایک قطعہ تھا:

دیکھنا اک بوڑھے دہقانی نے موٹر روک لی
اک رئیس اترا ہے برساتا ہوا نخوت کی بھاپ
کیا شکایت ہے وہ چلایا، وہ بوڑھا رو دیا
''ووٹ لے لیتے ہیں اور روٹی نہیں دیتے ہیں آپ''

اس مجموعے میں اس طرح اصلاح دی گئی ہے:

وہ کسی بے خوف دہقانی نے موٹر روک لی
اک رئیس اُترا ہے برساتا ہوا نخوت کی بھاپ
کیا شکایت ہے! وہ غرّایا وہ دہقانی بوڑھا
''ووٹ لے لیتے ہیں اور روٹی نہیں دیتے ہیں آپ''

قطعہ اپنے مفہوم و اسلوب کے اعتبار سے عمدہ ترین تھا۔ لیکن نظرِ ثانی نے اس میں کئی عیب پیدا کر دیے۔ پہلی شکل میں ایک عجیب انداز غربت و ''محدودیت'' ہے جو تاثر آفریں ہے۔ لیکن دوسری شکل

میں دلیرانہ یا باغیانہ تیور نظر آتے ہیں اور وہ اثر باقی نہیں رہا۔ اس لیے کہ یہ قطعہ آج کا نہیں ہے۔ جب کہ کسان و مزدور ''خود آگاہی'' کی حد تک آ چکا ہے یا آ رہا ہے بل کہ اس دور کا ترجمان و یادگار ہے۔ جب کہ یہ لوگ نیم انسان تصور کیے جاتے تھے۔ جیسا کہ اس مجموعے کے دوسرے قطعات سے نمایاں ہے (کہ ان سب میں ایسا ہی یک رنگ انداز کارفرما ہے) نیز یہ بات کہ ایک دیہاتی کے تصور میں ووٹ کا مطلب روٹی ہوتی ہے اور اس کا واحد اجارہ دار زمین دار یا رئیس، جتنا قیامت آفریں ولرزہ ساز ہے اتنا تخیل نہیں کہ وہ لفظ بہت ہی برمحل واقع ہوا تھا۔ جو کہ ایک خاص التجائی والتماسی تخاطب کو نمایاں کرتا ہے۔ تیسرے مصرعے میں چلایا کے بجائے غرّایا اگر چہ معناً ''تکبیر وتجبّر'' کو اس سے زیادہ ظاہر کرتا ہے۔ لیکن محاکاتی طور پر نہیں۔ ایسی ہی دہقانی کی تکرار بھی کچھ اچھی نہیں بہ نسبت بوڑھے کے کہ اس کی تکرار سے تاثیریت بڑھ گئی ہے۔

کھڑ کھڑاتی ڈول وہ اندھے کنویں میں گر گئی
دم بخود پنہاریاں کنگن گھماتی رہ گئیں
وہ لپک کر ایک چرواہا کنویں میں گھس گیا
وہ صبوحی کی نگاہیں مسکراتی رہ گئیں

اندھے کنویں پر پنہاریوں کا جمع ہونا اور اس میں ڈول کا گرنا کوئی عجیب الواقع حادثہ ہو تو ہو وہ بادی النظر میں تو سمجھ میں آتا نہیں کہ آخر بھرے کنویں کو چھوڑ کر اندھے کنویں کو کیوں ان پنہاریوں نے منتخب کیا۔ اور پھر مزید یہ کہ صبوحی نے ہی اس میں ڈول بھی ڈالا۔ اس کے علاوہ صبوحی کے نام کو شاعر نے بارہا اپنی محبوبہ کے لیے استعمال کیا ہے۔ اب اس کو ایک چرواہے سے متعلق کر دینا مضحکہ خیز نہیں تو ناروا ضرور ہے۔ تیسرے یہ کہ قطعہ میں وہ تین بار استعمال ہوا ہے جو خلافِ فصاحت ہے۔ نیز مصرع اول میں تو حشو کی حد تک زائد ہے لیکن اس کے دوسرے مصرعے میں فطری کیفیت تحیر کی جو عکاسی کی گئی ہے وہ قابلِ داد ہے۔ قطعہ ''محرومِ عیش'' کا ایک شعر:

ہے رقص طوائف کا زمیندار کے گھر پر
پردیس سے آئے ہیں کئی یار پرانے

گھر پر میں پر زائد ہے۔ اسمِ ظرف میں علامتِ ظرفیت کی ضرورت نہیں ہوتی:

گیت سننے کی طبیعت میں امنگ اُٹھتے ہی
میں نے اک مست مغنی کو کہا ہاں کچھ گا
جانے کیا گایا تھا اس نے کہ معاً چلّا کر
میں پکارا یہ مرے راز ہیں اے شعلہ نوا

دوسرے مصرعے میں مغنی کو کہا کے بجائے مغنی سے کہا ہونا چاہیے۔اسی طرح چوتھے مصرعے میں، میں پکارا کے بجائے میں نے پکارا یا میں پکار اُٹھا صحیح ہے۔

اس وقت کہاں کا عزم کر کے
دامن سنبھال کر چلی تو
مہتاب پہ تیوری چڑھائے
پازیب نکال کر چلی تو

پازیب نکال کر چلنا کوئی نو تراشیدہ محاورہ یا تمثیل ہو تو ہو ورنہ بہ ظاہر تو بے گانہ ہے۔نئے محاورات یا تمثیلات وتعبیرات زیادہ سے زیادہ تراشنا چاہئیں تاکہ مترادفات کی کثرت سے زبان کا دامن وسیع تر ہو۔لیکن اس وضعیت میں اخلاق اور اجنبیت وغرابت کا لحاظ رکھنا ہوگا۔مثلاً یہی محاورہ ہے کہ اس کو اصل واقعہ یا منظر سے کوئی نسبت نہیں۔یعنی اس کو پڑھ کر کسی بات کا دھیان نہیں آتا۔دوسرے چوتھے مصرعے میں چلی تو زائد ہے۔اس لیے کہ چاروں مصرعوں میں ایک ہی بات کا بیان ہے ایک حالت و کیفیت کے ساتھ بغیر کسی جزئی تغیر کے۔لہٰذا صرف ایک فعل ہی کافی ہے:

بال آوارہ، ہونٹ بے رونق
اور آنکھیں ہیں کھوئی کھوئی سی
شب کو کس کے نصیب جاگے تھے
نظر آتی ہو سوئی سوئی سی

چوتھا مصرع صرف دوسرے مصرعے میں جاگنے کی نسبت سے رعایتاً لایا گیا ہے ورنہ بات کا اصل پہلو تیسرے مصرعے تک پورا ہو جاتا ہے۔علاوہ ازیں احسان دانش کے اس شعر کے بعد کہ:

یہ اُڑی اُڑی سی رنگت، یہ کھلے کھلے سے گیسو

تری صبح کہہ رہی ہے تری رات کا فسانہ

یوں بھی اس کی کوئی ضرورت نہیں رہتی۔اس لیے کہ اس میں کسی لذتِ مزید کا اضافہ نہیں اور نہ کوئی نیا پہلو ہے بل کہ تیسرے مصرعے میں کسی حد تک جرأت سے ہم رشتگی ظاہر ہوتی ہے جو ایک محتاط شاعر کے منافی ہے نیز مذاقِ سلیم پر بار۔''زیست کا زہر'':

میرا ایمان ہے رضا تیری
دیکھ کس بیدلی سے جیتا ہوں
کس قدر تلخ ہے شرابِ حیات
سب سمجھتا ہوں پھر بھی پیتا ہوں

اس قطعہ میں محبوب یا فطرت دونوں کو مخاطب بنایا جا سکتا ہے۔لیکن ثانی الذکر زیادہ قرین ہے اور تیسرے مصرعے سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے۔اگر اس کو مان لیا جائے تو پھر پہلے مصرعے کی خوئے تسلیم و رضا باقی مصرعوں کی شکایت و فغاں کچھ متناسب نہیں۔اب اس کے مقابلے میں جوش کا ایک شعر دیکھیے:

فغاں کہ مجھ غریب کو حیات کا یہ حکم ہے
سمجھ ہر ایک راز کو مگر فریب کھائے جا

اس شعر کے بعد اس قطعہ پر نظر کی جائے تو صاف طور پر مترشح ہوتا ہے کہ شاعر دو متضاد کیفیات کو ایک سانچے میں ڈھال رہا ہے۔جس میں کہ کامیابی نظر نہیں آتی۔

ایک جگہ''غلہ کے سنہری انبار'' لکھا ہے۔حالاں کہ اہلِ زبان سنہرا اور سنہری کو موصوف کی تذکیرو تانیث کے اعتبار سے لاتے ہیں۔جیسے:

تاکتا ہے تو ثریا کی سنہری بوتل
محسنؔ کاکوروی

روپ بجلی کا سنہرا ہے روپہلا بادل
محسنؔ کاکوروی

یہ چند نمونے ہیں اس اچھے خاصے مجموعے میں سے۔میں نے صرف چند قطعوں ہی پر اکتفا کی ہے۔اس قسم کی غلطیاں ایک اچھے اور ممتاز شاعر کے یہاں زیبا نہیں۔میں ندیمؔ کو شعرائے جدید میں ایک بلند

مقام کا مالک سمجھتا ہوں۔اور اُمید کرتا ہوں کہ ''بیانیہ'' فروگزاشتوں پر نظر رکھیں گے۔'' تاکہ ان کی پیش کردہ متاع وتخلیق کردہ سرمایہ داغ ہائے بدنما وانگشت نمائی اغیار سے معنون و مامون رہے۔ورنہ جس چیز کے متعلق ایک بار بھی کسی قطعیت کا فیصلہ کر دیا جاتا ہے وہ پھر درجۂ اعتبار سے فرد ماندہ رہتی ہے۔اس مجموعہ میں جو قطعات کہ نقائص سے پاک ہیں وہ بہت عمدہ ہیں ان میں ندیم اپنی ساری خصوصیتوں کے ساتھ رونما ہیں۔مثال کے طور پر دو قطعے سنیے اوراس کے بعد میں بھی اجازت چاہتا ہوں۔دیہاتی حیات کا ایک مرقع دیکھیے:

دو بیگھہ زمین کاشت کی خاطر مجھے دے کر
تم کرتے رہو چھپ کر مری لڑکی کو اشارا
محنت تو بِکا کرتی ہے عزت نہیں بکتی
افلاس کا مارا ہوا دہقان پکارا

عورت کے جذبۂ پرستش والہانہ اعتمادِ معصوم کا ایک خاکہ:

بجلیاں کڑکیں آندھیاں آئیں
چاند تارے کے پاس رہتا ہے
وہ مجھے چھوڑ کر سدھار گئے
کون کہتا ہے! کون کہتا ہے

کیا ان قطعوں کو پڑھ کر بے کراں تاثر کا احساس نہیں ہوتا؟اور کیا حقیقت کی بے لاگ ترجمانی نہیں ملتی۔ یہی وہ بات ہے کہ جس کے باعث ندیم اپنے ہم عصروں میں ممتاز ہیں۔

(ادبی دنیا' دورِجدید'لاہور،جلد 28،نمبر 1 ،مدیر،صلاح الدین احمد،فروری 1950،ص 39 تا 43)

○○○

قائم چاند پوری

نہ دل بھرا ہے نہ اب نم رہا ہے آنکھوں میں
کبھو جو روئے تھے خوں جم رہا ہے آنکھوں میں

......

قائمؔ آتا ہے مجھے رحم جوانی پہ تری
مر چکے ہیں، اسی آزار میں بیمار بہت

......

غیر سے ملنا تمہارا سُن کے گو ہم چپ رہے
پر سُنا ہوگا کہ تم کو اک جہاں نے کیا کہا

مُرسلہ

(رشید حسن خاں)

(ادبی دنیا' دورِ جدید' لاہور، جلد 28، نمبر 2، مدیر، صلاح الدین احمد، مارچ 1950، ص 111)

○○○

شبلؔی کا فارسی تغزّل

شبلؔی کی سب سے بڑی انفرادیت یہ ہے کہ وہ مولوی ہوتے ہوئے بھی خوش مذاق تھے۔ ایسے لوگ بہت کم پیدا ہوتے ہیں۔ کیا یہ استعجاب وتحسین کی بات نہیں کہ ''سیرۃ النبی'' اور ندوہ کا موسس ایسے شعر بھی کہے کہ:

دل در ادائے طاعت حق حیلہ جو نبود　　عذرم بنہ کہ بادہ بقدر وضو نماند

بے حاصلی نگر کہ بایں دوری از رخش　　صد جائے بہر بوسہ نشاں کردہ ایم ما

اور دن کے اکثر حصّے میں حدیث وفقہ کا درس دینے والا تنہائی کے لمحات میں فرشتوں سے سرگوشی کرنے کے بجائے ''دل باختن اور دل گرفتن'' کی باتیں بھی کرے۔ ندوہ کی چار دیواری میں امام المفسرین رازی، امام المتکلمین غزالی کا منفرد جانشین جب بمبئی کی ثمر بار وسکر آفریں وادیوں میں پہنچے تو ہر چیز کو بھول کر فطرت ومظاہرِ فطرت کا تنہا پرستار نظر آئے جس کے جذبات واحساسات انسانیت کے بھرپور انجذاب سے مملو ہوں اور وہ اس کارگاہِ ذوق آفریں وآشوب گاہِ تقوا شکن کے مظاہر پر رقص وتواجد میں آکر یہ کہہ اُٹھے:

ز ذوقِ طبع شبلی من در اوّل روز دانستم　　کہ در آشوب گاہِ بمبئی در بازو ایماں را

اور یہی نہیں کہ اِن نزہتوں کو اپنے ہی تک محدود رکھے بل کہ ایک صاحبِ ذوق انسان کی طرح وہاں کے نظر فریب مرقعوں کو بیان کرکر کے ''یارانِ شاطر'' کو ''صلائے عام'' دے رہا ہو کہ:

بیا اینجا کہ ہرسو کارواں در کارواں بینی　　بتانِ آذری را، دلبرانِ شام و ایراں را
بدہ ساقی مئے باقی کہ در جنت نخواہی یافت　　کنار آب چوپاٹی و گلگشت اپالو را

یہ ہے شبلی کی وہ انفرادیت جس کے لیے کہا جاسکتا ہے کہ ''لاشریک لہٗ''۔

جس طرح ہمارے یہاں غالبؔ کے فارسی سرمایے پر بہت کم توجّہ کی گئی، یہاں تک کہ آج غالبؔ کے بہت سے پرستار ایسے ملیں گے جنھوں نے اِس کا فارسی کلام ایک نظر بھی نہیں دیکھا ہوگا۔ اور بہ قولِ خود اِس کے ''نقش بیرنگ'' ہی میں ہر رنگ کی تلاش یا رنگ آمیزی میں مصروف رہتے ہیں۔ اسی طرح شبلی بھی شاعر کی حیثیت سے صرف اُردو کے چند قطعوں کے سرمایہ دار سمجھے جاتے ہیں اور ان کے نگارخانۂ فارسی کی طرف جو عجیب و غریب نقوش سے آراستہ ہے، کسی کی توجّہ منعطف نہیں ہوتی۔ جس طرح آج غالبؔ کے ایسے فارسی اشعار سے بہت کم لوگ واقف کار ہوں گے:

وداع و وصل جداگانہ لذتے دارد　　ہزار بار برو، صد ہزار بار بیا

اِسی طرح شبلی کے ایسے بے نظیر اشعار سے بھی بہت سے کان آشنا نہیں:

تماشا داشت آں ہنگامہ خیز یہاے امیدم　　دریغ از زوہ کاریہا کہ مکتوب تو وا کردم

غنچہ نشگفتہ جنوں تاختن آورد بمن　　تا دگر از اثرِ بادِ بہاری چہ شود

فال وصل ارچہ بگیرند ز آغوش و کنار　　ایں شگوں از گرہِ بند قبا نیز کنند

میگویدم کہ ''دل بکسے دادۂ مگر''　　ما را بہ نکتہ دانی او ایں گماں نبود

شبلی کا فارسی مجموعۂ غزلیات مختصر سا ہے، جس میں کل 116 غزلیں ہیں اور 781 اشعار۔ اس میں صرف 84 غزلیں ایسی ہیں جو مکمّل کہی جا سکتی ہیں اور باقی غزلیات میں سے کسی میں 2 شعر ہیں اور کسی میں 3 یا 4۔ آخر میں 6 غزلیں ابتدائی دور کی ہیں جن میں کُل 24 شعر ہیں، لیکن یہ اتنا مختصر سا مجموعہ بڑے بڑے مجموعوں پر بھاری ہے۔

شبلی کے تغزّل میں شراب جیسا تیز سکر اور نشہ عیبی مسحور کُن ربودگی ہے۔ شروع سے آخر تک ایک رنگ چھایا ہوا ہے۔ ہر غزل شوق، سرمستی، مسرت، والہانہ بیان اور شوخی و رندی کا مجموعہ ہے۔ پورے کلام میں چڑھتے ہوئے نشہ اور بڑھتے ہوئے جوش و ولولے کا تیز احساس ملتا ہے۔ اِن کے اشعار میں طربیہ تاثیر کی اتنی فراوانی ہے کہ ناممکن ہے کہ کوئی مذاقِ سلیم رکھنے والا انسان اِن کو پڑھتے وقت کوئی دوسری بات

یاد رکھ سکے۔ یہی اِن کی بے مثل انفرادیت ہے۔

شبلی کے یہاں سوز و گداز اور گداختگی و برگشتگی نہیں بل کہ بجاے اِس کے ایک بھرپور سحر ہے اور ایک سیّال ارتعاش۔ باتیں وہی ہیں جو عموماً ''حکایاتِ شباب'' میں ہوا کرتی ہیں یا ہوسکتی ہیں مگر اِن کا بیان ایسا ہے جو ناواقفِ محض کو بھی کچھ دیر کے لیے دست افشاں ہونے پر مجبور کر دیتا ہے۔ شبلی کا اندازِ بیان ان کو اپنے دوسرے ساتھیوں سے علاحدہ کر دیتا ہے۔ اِن کا طرۂ امتیاز یک رنگی ہے، یعنی پورے مجموعے میں تصوّف و اخلاق کا ایک جگہ بھی ذکر نہیں۔ ہر جگہ ''خورشید سے دست و گریبان'' ملیں گے، یہی صداقت اِن کے خلوص کی ضامن ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ تصوّف و اخلاق کے لیے مثنوی مولانا رومؔ یا خود اِن کی بہت سی دوسری تصنیفات کیا کم ہیں۔ اور اب کیا ضروری ہے کہ شعر میں بھی اس ''بدمذاقی'' کا ثبوت دیا جائے۔ لہٰذا یہاں اِنھوں نے اپنے اصلی روپ یعنی سچّی انسانیت و مذاقِ سلیم کا ساتھ دیا۔ یہی اِن کی بلندی ہے اور یہی ان کی صداقتِ منفرد۔

اِن کے اشعار میں جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے، پیرایۂ بیان کی شوخی ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ دل میں اُٹھنے والے طوفان جذبات کی ہو بہو عکاسی ہے۔ وہ چوں کہ زیادہ تر کتابی و اضافی باتیں کہا کرتے تھے، اِس لیے کہ اِن کے لیے مجبور تھے۔ جس لبادے کو وہ پہنے ہوئے تھے اور جس مسند پر متمکّن۔ اِس کا تقاضا ہی یہ تھا کہ وہ ہر وقت رازیؔ و غزالیؔ کے سعادت مند ورشہ دار کی حیثیت سے جلوہ گر رہیں اِس لیے جب بھی موقع ملتا تھا تو وہ محرکات و احساسات کی شدّت سے اُبل پڑتے تھے۔ سعی، ضبط کے باعث اِن میں شدّتِ تاثر بڑھتی ہی رہتی تھی اور جب بھی اِن کا اظہار ہوتا تھا تو پگھلے ہوئے لاوے کے مانند ان کا سیلِ آتشیں پھوٹ نکلتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ شبلی جب بمبئیؔ میں ہوتے تو بجاے مولانا کے صرف شبلی رہ جاتے تھے۔ اس وقت اِن کی شناسائی صرف حافظؔ و خیامؔ سے رہ جاتی تھی۔ مولانا رومؔ و امام ابوحنیفہؔ اِن کو بالکل نہیں یاد رہتے تھے۔

زہے جاں بخشیِ آب و ہواے بمبئیٔ شبلی   طراز و حلحل و نوشاد و فرخا راست پنداری

شاعری از من مجود و راز سواد بمبئیؔ   حالیا شبلیؔ شدم، رند غزل خواں نیستم

ز بمبئی جو بہ ہندوستاں رسم شبلؔی ز بادہ بکزرم و باز پارسا گردم

''وقت فرصت'' کا کرشمہ ہے کہ شبلی کے اشعار صداقتِ تاثیر سے لبریز ہیں۔ اِن کے اندر جو تہیج ہے وہ کسی ذہنی و ہیجانی تخیّل کا رانہیں بل کہ انھوں نے اپنے فطری محرکات و قلبی داعیات کو الفاظ میں منتقل کر دیا ہے۔

اِن کی ''حدیثِ شوق'' مطلق تصوّرات کی رہین نہیں بل کہ کسی ''تصادم'' کی غمّاز ہے، وہ خود کہتے ہیں:

پے تواں برد کہ ایں زمزمہ بے چیزے نیست شبلؔی ایں تازہ نواہانہ چو مستاں زدہ ام

اور اِس سے بھی آگے بڑھ کر صاف صاف کہتے ہیں کہ:

زہد را من آشنائی دادہ ام با عاشقی ورنہ عمرے ہر دوا باہم نفاق افتادہ بود

'اور آگے چل کر جب آپ اِن کے دوسرے اشعار پڑھیں گے تو معلوم ہوگا کہ ایسی ''زمزمہ سرائی'' وہی شخص کر سکتا ہے جو اِس ''ہفت خواں'' کا واقف کار ہو۔ اندازِ بیان کی سحر کاری دیکھیے:

آں قدر محوِ تماشاے جمالش بودم کہ نگہ را خبر از لذتِ دیدار نہ ماند

ذوقِ حدیثِ عشق تواں دید کیں سخن صد بار گفتہ ایم و مکرر نگشتہ است

از لذتِ اداے ستم می تواں شناخت کیں جور از تو بودہ و از آسمایں نہ بود

جذبات کی مصوّری میں شبلؔی کو کمال حاصل ہے وہ عشق و محبت کے وارداتی معاملات کو اِس طرح بیان کرتے ہیں کہ تصویر کھنچ جاتی ہے۔ جذبات سپردگی، رشک، شکوہ، معاملہ بندی، غرض کہ ہر جزئی بات کو ایسی فن کارانہ مہارت و واقف کارانہ چابک دستی سے شعر کے قالب میں ڈھالتے ہیں کہ بات بات کی حد سے نکل کر سانس لیتا ہوا پیکر بن جاتی ہے۔ اِن تمام چیزوں کے ساتھ ساتھ سادگیِ بیان اور شوخیِ ادا مستزاد ہے۔ حسبِ ضرورت کہیں سادگی کے ساتھ جذباتی تاثر کارفرما ہوتا ہے اور کہیں شوخی۔ وہ بات کو ایسے پہلو سے کہتے ہیں اور ایسے اسلوب سے کہ اِن کا شعر پڑھ کر کسی دوسرے شاعر کا شعر اسی مفہوم کا مشکل ہی سے یاد آ سکتا ہے۔ دیکھیے:

دل را بایں فریب تسلّی و ہم کہ یار با ما بآں نہ ساخت کہ زود آشنا نہ بود

ہر چند نامہ ام ہمی بایست پارہ کرد   یکبار می تواں ز کفِ نامہ برگرفت

اکنوں چہ گوئمت کہ بہائے دلم چہ بود   تو خود فرامشی و مرا نیز یاد نیست

نالہ و گریہ حریفِ دلِ خود کامِ تو نیست   راست گفتی کہ ازیں گریہ و زاری چہ شود

غمگیں مباش گر سخن از مدعا نہ رفت   شبلیؔ ہنوز اوّل را زد نیاز بود

پرسم کہ ہیچ در دلِ تو ہست جاے من   ہر چند دانم ایں کہ سخن را جواب چیست

چہ باشد حال گر حرفے ز مضموں خواند آں بدخو   کہ از ہم پارہ ساز و نامۂ ناخواندہ عنواں را

یاد آں روز یکہ من از سادہ لوحیہاے خویش   با عدو میگفتم ار راز نہائے داشتم

ان تمام اشعار میں جذباتیت کی بے کراں فراوانی ہے۔ خیال و پیرایۂ بیان بے حد سادہ ہیں، لیکن اِس اعتبار سے بے اندازہ ’’با ما باآں نہ ساخت کہ زود آشنانہ بود‘‘ رضا و تسلیم کی بہترین مثال ہے۔ ایسا ہی آخری شعر واقعاتی حقیقت کا کتنا اچھا و قیمتی ہے۔ شبلیؔ کے یہاں خیال کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو، طرزِ ادا بے حد سادہ رہتا ہے۔ وہ شاعر کے علاوہ فلسفی بننے کی کوشش نہیں کرتے۔ اِن کو اپنی کائنات کی نزاکت کا احساس رہتا ہے، اِسی لیے وہ کبھی زمین کو چھوڑ کر ستاروں تک پہنچنے کی بے حاصلی کو نہیں اپناتے۔ اِن کو ہر گام پر یہ یاد رہتا ہے کہ وہ کون سی داستان سنا رہے ہیں اور اِس کے لیے کس لے کی ضرورت ہے، اِسی لیے اِن کے نغموں میں زیر و بم تو شامل رہتا ہے لیکن گراں باری نہیں پیدا ہونے پاتی۔ وہ حیرت انگیز کار آگاہی سے خیال و......اور معانی والفاظ میں امتزاج کرتے ہیں پھر اِس کے ساتھ ہی اِنھیں اِس کی سریع التغیر کیفیت کا بھی احساس رہتا ہے، اِسی لیے اِن کی بات سانچے میں ڈھلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔
شبلیؔ اگر کہیں اِس سررشتہ کو چھوڑنا بھی چاہیں تو وہ نہیں چھوٹ سکتا، اِس لیے کہ اِن کی شاعری

اکتساب و مزاولت یا علمیت کی رہین نہیں بل کہ اِن کی فطرت ہی شاعرانہ تھی۔ قدرت نے بڑی فراخ دلی سے اِن کو یہ ودیعت عطا کی تھی، نیز چوں کہ انھوں نے اِس عطیے کا استعمال بھی برمحل کیا اِس لیے اِن میں خارجی اضافوں کے بجائے ''حقیقتِ مشتعل'' کا پرتو قائم رہتا ہے۔ اِن کا یہی جوہر خارجی محرکات سے مل کر ''شعلہ رنگ پیکر'' بن جایا کرتا تھا۔ اِسی لیے تو ان کے ایسے کلام کی تعداد بہت کم ہے اور اِس میں بھی جو غزلیں بمبئی میں لکھی گئیں یا وہاں کے تصوّر کے ماتحت لکھی گئیں اِن میں بہ نسبت دوسری غزلوں کے جذباتی شدّت و سرمستی کہیں زیادہ ہے۔ بمبئی کا نام آتے ہی شبلی جھومنے لگتے ہیں، جھومتے جھومتے بے خود ہو جاتے ہیں اور اِسی عالم میں جب کہ وہ ماوراء سے جدا ہوتے ہیں وہ باتیں کہتے ہیں جو صرف انتہائے عروج نشہ کے عالم میں کہی جاتی ہیں:

ہنوز نشۂ دوشینہ در سرم باقی است   کہ درس گویم و بخشم ز جامِ صہبا ست

شبلیا! آں جلوۂ نیرنگ ہائے بمبئی   بود تا وقتیکہ من خوابِ گرانے داشتم

یہاں تک کہ وہ انتہائے سکر میں جذبات پر قابو یافتہ نہ رہ کر والہانہ سرمستی و بے خودانہ محویت سے سرشار ہو کر پکار اُٹھتے ہیں کہ:

نثار بمبئی کن ہر متاعِ کہنہ و نو را   طراز مسند جمشید و فرتاج خسرو را

بہ ہر سو از ہجوم دلبرانِ شوخ و بے پروا   گزشتن از سرہ مشکل افتاد است رہرو را

فغاں از گرمیِ ہنگامۂ خوبانِ زر دشتی   بہم آمیختہ از زلف و عارض ظلمت وضو را

اور پھر اِسی سکر میں ڈوب کر ''درس'' دیتے ہیں کہ:

چوں آگہی کہ فرصت عہدِ شباب چیست   مئے خود گر سخن ز عذاب و ثواب چیست

کیا اِن اشعار میں ''کیفِ خاص'' کی کچھ کمی محسوس کی جاسکتی ہے؟ اور کیا وہ شخص جو شبلی سے واقف نہ ہو، اِن اشعار کو کسی ''زاہد و عابد'' کی طرف منسوب کرنے کی جرأت کر سکتا ہے؟

اِن اشعار میں جتنی ''علامتیں'' ہیں وہ روایتی یا سماعی نہیں بل کہ حقیقت سے قرین ہیں یعنی حقیقی

جذبات سے شبلی عمر بھر بادۂ انگور سے دور بہت دور رہے۔ نیز تنہا شراب کا یہ اثر ہو بھی نہیں سکتا۔ اِن کے جذبات شراب سے زیادہ تند تھے اور طبیعت مصوّروں والی؛ اِن دونوں چیزوں نے مل کر ان کے احساسات کو شعلہ ریز بنا دیا تھا۔ مزید برآں طرّہ یہ کہ وہ مولوی تھے۔ مولویانہ ماحول میں رہنا پڑا تھا جہاں ذرا سی لغزشِ پا یا جنبشِ نگاہ بھی ''غیر معتبر'' بنانے کے لیے کافی ہوتی ہے، اِس لیے وہ اپنے دل کی بات جی بھر کر نہیں کہہ پاتے تھے۔ لیکن جب وہ اِس ماحول یا اِن تصوّرات سے کچھ دیر کے لیے نکل پاتے تھے تو اِن کی فطری شعریت عود کر آتی تھی۔ خارجی محرکات کے تہیج سے جذبات جوان ہو جاتے تھے۔ اِس عالم میں جو بات نکل جاتی تھی وہ شرابِ دو آتشہ ہوتی تھی۔ خواہ وہ بمبئی میں رہ کر غزل گوئی ہو یا اعظم گڑھ میں بیٹھ کر ''خط نویسی'' لیکن یہ امر مسلّمہ ہے کہ اِن خطوں میں بھی بمبئی کا تصوّر شریک ہوتا تھا، جبھی تو کسی دوسرے کو خط لکھتے وقت شبلی نے کبھی ''وَاَنَا اوّل العابدین'' نہیں لکھا اور نہ کسی کو اپنے شعر کا مطلب اِس طرح سمجھایا کہ ''اِس نے دیکھا خوب نظر بھر کر نہیں دیکھا''۔ اِس بات کا تصوّر کیا بھی نہیں جا سکتا ہے اور ایک طرح کا ''گناہ'' بھی ہے کہ اگر شبلی ساری عمر بمبئی ہی میں رہتے یا پیرس میں تو پھر کیا ہوتے، ہاں اتنا بالیقین کہا جا سکتا ہے کہ اِس وقت الفاروق و النعمان دیکھنے کو نہ ملتیں، ہاں مشرقی ادب میں حافظ و خیام وغیرہ کے علاوہ ایک نام کا اضافہ ضرور ملتا۔

اب شبلی کے کچھ وہ شعر سنیے جن میں وہ ایک سچّے جذبات نگار کی حیثیت سے جلوہ گر ہیں۔ اِن اشعار میں شدّتِ تاثّر و واقعیت کی اتنی فراوانی ہے کہ پڑھنے والا بھول جاتا ہے کہ یہ وہی شبلی ہیں جنھوں نے الکلام لکھی، جو ہر روایت کو درایت کے معیار پر پرکھنے کے قائل ہیں اور جو ہر جگہ عقل کا سہارا لیتے ہیں خواہ وہ خلفائے راشدین کی محفل ہو یا پیرِ روم کی۔ جب وہ محبّت کے اسرار خفی الفاظ کے سانچے میں دیکھتا ہے تو سوچتا ہے کہ یہ وہی شبلی ہیں جنھوں نے سیرۃ النبی و الغزالی لکھیں اور جن کے نزدیک عقل کا فیصلہ ہر چیز پر مقدم ہے۔ وہ یہاں ساری عقلیت چھوڑ کر یہ کہہ رہے ہیں کہ:

اے خوش آں روز کہ رازم فتد از پردہ بروں　　از دو سو خلقے و من مے زدہ رسوا باشم

اور یہی نہیں بل کہ اِس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر کہتے ہیں کہ:

چند در پردہ تواں کرد سخن فاش بگوئے　　سنگ بر شیشۂ تقویٰ زدہ ام ہاں زدہ ام

جامۂ زہد چو بر قامتِ من راست نہ بود　　شیشۂ تقوئے سی سالہ بہ سنداں زدہ ام
کس چو داند کہ بخلوت گہ آں ماہ تمام　　زدہ ام ساغر و برباد حریفاں زدہ ام

ذرا اِس ''زدہ ام ہاں زدہ ام'' کا زور ملاحظہ کیجیے، معلوم ہوتا ہے کہ خیاؔم عروجِ نشہ کی کیفیت میں کچھ کہہ رہا ہے۔ ہاں تو اب آپ شبلؔی کے وہ مرقعے دیکھیے جہاں وہ دل کی دھڑکنیں سجا کر پیش کرتے ہیں:

پارینہ حدیثے است بہ تسلیم چہ دارد　　گویند کہ زیں پیش فغاں ہم اثرے داشت

چندے گرہ کشائے خم زلف بودہ ام　　تا کار رفتہ رفتہ بہ بند قبا رسید

شرم از لب تو مُہر حیا گرچہ بر نداشت　　شادم بایں کہ غمزۂ پُرفن بہ کار بود

دل متاعیست گراں مایہ بکس نتواں داد　　رائگاں گر برو آں ترک بہ یغما چہ کنم

فریب لطف گفتار بت خود کام را نازم　　سخن میگوید از اقرار و انکار است پنداری

آور برم کہ کار ز اندازہ در گزشت　　دست و راز گشتہ و آغوش باز را

اندازہ دانِ حوصلۂ ہر کسے است او　　با دیگراں بہ لطف و بہ ما در عتاب بود

حدیث لطف تو با غیر شک نداشت ولے　　دلم مرا ز رہِ رشک در گماں انداخت

نوازش ہاے او رسمے بود دانستہ ام اما　　تنک ظرفے چو من رابوئے از مے نیز بس باشد

چندانکہ رام تر شودم بدگماں شوم　　باآں کہ ایں نوازش خاص است عام نیست

ہر شعر بجائے خود جہانِ معانی و انبوہِ جذبات کا حامل ہے۔ جتنے پُر خلوص جذبات ہیں اتنا ہی موثّر اسلوبِ بیان ہے۔ چند شعر اِسی قبیل کے اور سنیے:

قاصد ہزار گونہ سخن ور بہانہ ساخت بیچارہ گشت چوں بہ سر مدعا رسید

بہ سخت جانیِ من کس مباد کز عمرے مدار زندگیم وعدہ ہائے فردا ہست

ایفائے وعدہ ساز کہ ماہم وفا کنیم آں وعدہ ہا کہ بادلِ ناکام کردہ ایم

بدست آوردن دل یک حدیث لطف میخواہد بایں کمتر بہار از کف مدہ جنس گرانے را

حدیث دلکش و افسانہ از افسانہ می خیزد وگر از سر گرفتم قصۂ زلفِ پریشاں را

بے چارہ نکتہ دانِ اداہاے ناز نیست ضائع مکن بہ غیر نگہ ہاے راز دار

افسوس طرازی نگہ ناز را بہ بیں چیزے بمن نگفت و مرا گفتگو نماند

ہر چند آں نوازش ظاہر ہماں بجا ست پیدا ست ایں کہ آں روش پرس و جو نماند

گر عنانِ نگہِ شوق بدستم بودے سہل می بود کہ عشقم بہ تو پیدا نہ شود

لطفے نہ کردۂ و گراں با منتیم ما از تو می خریم متاعِ نہ بودہ را

چشمش بہ سوے ما نگہِ ناتمام کرد ساقی بہ جام ریخت مئے نا رسیدہ را

ہر شعر جذبات کی جیتی جاگتی تصویر ہے، خصوصاً پہلا شعر ''بیچارہ گشت...'' اِس سے اچھا پیرایۂ ادا شاید دوسرا نہیں ہوسکتا، بیچارہ کا لفظ جن کیفیاتِ بے چارگی کو ظاہر کر رہا ہے، وہ شاید کسی دوسرے لفظ سے ممکن نہیں۔ ایسا ہی تیسرے شعر میں ایفاے وعدہ کے لیے جس علّت کا اظہار کیا گیا ہے وہ قابلِ داد ہے۔ محبوب سے ایفاے وعدہ کی صرف اِس لیے تمنّا کرنا کہ دل سے کیے ہوئے وعدے پورے کیے جاسکیں، حسنِ بیان و حسنِ طلب کی بے نظیر مثال ہے۔ آخری دو شعروں کے متعلّق کچھ کہنا بیکار ہے، اِس لیے کہ دوسرے شعر کو خود شبلی نے عطیہ فیضی کو سمجھایا ہے اور اِس طرح کہ اِس سے مختصر اور اس سے زیادہ بھرپور انداز میں اب بیان کرنا مشکل ہے اور پہلا شعر اتنا بلیغ واقع ہوا ہے کہ جس کو پڑھ کر وجد کیا جاسکتا ہے، زبان سے تشریح نہیں کی جاسکتی۔

علاوہ ان سب باتوں کے ایک خاص بات جو اِن کے یہاں اِس حدیث محبّت میں مشترک ہے وہ طرزِ ادا کی معیاریت ہے۔ باتیں وہی ہیں جو ہر دل والا کہتا ہے یا کہہ سکتا ہے۔ جذبات میں ربودگی و حسنِ طلب بھی وہی ہے جو اِس کا لازمہ ہے لیکن درشتیِ عشق و ابتذالِ تلذّذ کا شائبہ نہیں مل سکتا۔ عام طور پر شعرا جذبات کی رو میں ہر قسم کے کوائف و جذبات کی ترجمانی کر جاتے ہیں۔ کبھی عاشق بے طرح اکڑ جاتا ہے تو کبھی معشوق کو ایسا ہرجائی ثابت کیا جاتا ہے جو ہر رات آغوشِ دیگر بساتا ہے۔ لیکن شبلی اِن دونوں باتوں سے بچتے ہیں۔ ان کے یہاں اِس درشتگی و ابتذال کے نہ ہونے کی وجہ علاوہ سلامتِ طبع کے ایک اور بھی ہے۔ ان کے کلام کا زیادہ حصّہ ''شوخیِ ادا'' سے مملو ہے۔ یہ شوخیِ ادا تعارفِ شوخی نہیں جو شعرا کے یہاں پائی جاتی ہے جیسے اُردو میں مومن خاں کے یہاں بل کہ یہ شدّتِ جذبات کا نتیجہ ہے۔ اور جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ شبلی مولوی ہوتے ہوئے بھی انسان اور خوش مذاق انسان تھے۔ مولوی کی صحبت یا اِن کے منصبی فرائض اِن کے اندر سے یہ لچک و صلاحیت اور پاکیزگی و شعریت ختم نہیں کر سکے، ہاں اِس کے بے محابا اظہار سے باز رکھا۔ اِسی پابندیِ محدود کا یہ نتیجہ ہوا کہ اِن کے جذبات میں بے پناہ جوش و گداز پیدا ہوگیا۔ پھر جب اِس گداز نے جلوہ ہاے بمبئی و ''سخن ہاے شیریں'' کی معیت اختیار کی اور اِس وادیِ نغمہ و شباب کی پُر کیف فضاؤں نے اِس گداز میں ''نقوشِ رنگارنگ'' کے انعکاسات سموئے تو اِن آتشیں جذبات میں اِس نتیجۂ امتزاج کے طور پر یہ ''شوخی'' پیدا ہوگئی۔ اور اِسی لیے یہ ''متعارف عام شوخی'' سے بالکل علاحدہ ہے۔ جہاں جہاں میں نے اِس سلسلے میں شوخی کا نام لیا

ہے اس سے یہی مراد ہے۔ کچھ مثالیں دیکھیے:

ره و آئین تقویٰ نیز بد نیست   اگر کارے نہ باشد می تواں کرد

بہ بوسہ دل نوازی کردی اما   ازیں ہم خوب تر کارے تواں کرد

حسن جاں پرور او روز بروز افزوں بود   تا بجاے کہ ز اندازۂ گفتار گزشت

تو بدیں حسن تونگر چہ زیاں برداری   ایں دو بوسہ را اگر خود نہ شماری چہ شود

از تو ناید گرہ بند قبا وا کردن   اگر ایں عقدہ بمن باز سپاری چہ شود

کام خود خواہی ازاں نوبرخو کردہ بہ شرم   باش تا یک دو سہ ساغر زدہ مدہوش آید

حالیا یک نگہِ ناز ازاں سادہ بس است   آں بو نیز کہ بیباک در آغوش آید

ناز غرور حسن ندادش اجازتے   ور نہ سوال بوسۂ ما را جواب بود

رسم و آئین ہم آغوشی نمی دانم کہ چیست   دست گستاخ انچہ فرمود است من آں کردہ ام

ہر لحظہ چشمِ مستِ تو بنیاد می کند   آں شیوہ ہا کہ خود نگہ ات را بیاد نیست

ساغر بادۂ و طرفِ چمن و لالہ رُخے   چوں باینہا فتدم کار بفرما چہ کنم

جائے آنست کہ گلشن دمد از کنج لبم   بوسہ ہا بسکہ برآں عارض خنداں زدہ ام

لیکن اِس سے آگے ان کی شوخ بیانی کی ایک اور منزل آتی ہے۔جس طرح وہ بمبئی کا نام لیتے ہی سرمست ہوجاتے ہیں اِسی طرح وہ جب جذبات کی اظہاری کیفیت سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں تو پھر اِن میں ایک شوخ تر بیانیہ انداز پیدا ہوجاتا ہے۔اور اِس عالم میں وہ دوسرے خیام معلوم ہوتے ہیں۔ اِس شوخ بیانی کے سلسلے میں بار بار شراب کا نام لیتے ہیں اور ہر بار اِس ذوق کے ساتھ جسے کہ اِس وقت ''غرقِ جامِ شراب'' ہیں۔بار بار زاہد وصوفی کو اِس طرح مخاطب کرتے ہیں جس طرح ریاضؔ ان پر پھبتی کسا کرتے تھے۔اپنی بادہ پیمائی وصہبائی دوستی کا اِس پُر زورِ تلقین سے ذکر کرتے ہیں جیسے کہ ساری عمر دخترِ رز کی مصاحبت میں گزری ہے۔یہ اندازِ جوش وخروش، یہ شراب پینے والوں کا سا تاثر اِسی ''جذبۂ محبوس'' کا نتیجہ ہے۔چند شعر سنیے معلوم ہوتا ہے جیسے حافظؔ وخیامؔ کی روحوں نے ایک قالب اختیار کرلیا ہے:

میرسد وقت کہ شبلی بہ بتِ بادہ گسار   از درِ صومعہ تا میکدہ ہمدوش آید

بہ زیرِ خرقہ اگر بادہ می تواں خوردن   برآں سرم کہ دگر پارہ پارہ سا گردم

مستیِ بادۂ الفت نہ باندازہ بود   عجبے نیست کہ رسوائے دوعالم باشم

زاہد بہ وسعت حرم کعبہ ناز داشت   و انجا بقدر یک صنمے نیز جا بہ بود

ایمان ما اگرچہ ۳۲ طعنہ مزن کہ کفر تو ہم اجتہاد نیست
بہ تقلید بودہ است

ایں نمی دانم کہ گبرم یا مسلمان نیستم   ایں قدر دانم کہ زاہد انچہ ہست آں نیستم

واعظ رما مرنج کہ ترک سرود و مے　　شب گر نکردہ ایم سحر می کنیم ما

چوں آگہی کہ فرصتِ عہدِ شباب چیست　　مئے خور و گر سخن ز عذاب و ثواب چیست

از ہمہ کار جہاں دل مئے و مستی بگزید　　بعد عمرے کہ در اندیشۂ ہر کار بماند

سبحۂ داشتم از جملۂ اسباب ورع　　رفت از یادم و در خانۂ خمار بماند

آں شوخ را بصومعہ ہا چوں گزر فتاد　　یکبارہ عشق ہائے حقیقی مجاز بود

ہر کسے چوں شیخ میدانِ ریا را مرد نیست　　اندریں فن زحمتِ بسیار می باید کشید

کار مستوری و شاہد طلبی ہر دو خوش است　　شکر ایزد کہ ہم ایں کردم و ہم آں کردم

شب وصلے و شغلے ایں چنیں صدرہ یفہیم باد　　کہ تو بند قبا را عقدہ بر بستی و وا کردم

حالیا من ہم چو زاہد پارسائی شیوہ ام　　بادہ خوردن در شبابم اتفاق افتادہ بود

شیوۂ رندی چناں شبلی بآب و رنگ کرد　　گوئیا زیں پیش ہم کرود بساماں کردہ بود

شاعری میں مثالیہ بیان ایک خاص چیز ہے۔ سیدھی سی بات میں کسی مماثل واقعے کی طرف ہلکا سا اشارہ کر دینا اِس کے حُسن میں چہار چند اضافہ کر دیا کرتا ہے۔ شبلی کے یہاں ایسی تمثیلات و تشبیہات میں بڑی ندرت ملتی ہے۔ اِن کی تشبیہات میں عجیب جدّت ہوتی ہے جو اِن کی فطری شوخی سے مل کر شعر کے حُسن

کو دوبالا کر دیتی ہے، کچھ مثالیں دیکھیے:

چنیں از کوئے او قاصد گراں رفتار می آید　　ز دستش نامہ ام در راہ افتاد است پنداری

بر لب او نشانِ بوسہ بود　　ہم چو نقشے کہ برنگیں باشد

در زلفش دام بر دوش و دو چشمش در کمیں سازی　　بدیں ساماں ہمی آید کہ صیاد است پندری

شام وصلش ہست و ایمن گشتہ از بیم صبح　　آفتاب آوردم و در خانہ پنہاں کردہ ام

متاع گر بدست آساں فتد قدرے نمی ارزد　　بہ او دل را سپردن خواستم اول بہا کردم

آمد و از م دل ما صبر و سکوں می طلبد　　شاہ بنگر کہ بآئینِ گدا می آید

بادہ را نیست خود از نقل گزید　　بوسۂ از پس دشنام خوش است

نے نیرزد بہ جوئے مسند جم　　دیں حکایت ز لبِ جام خوش است

یہ ہیں شبلی جو اپنے زمانے کے محقّق، مفسّر، مورّخ، محدّث، فقیہ، متعلّم اور نہ معلوم کیا کیا تھے۔ اِس زمانے میں اور بہت سے عالم بھی تھے، لیکن جس طرح کوئی دوسرا شخص قسطنطنیہ کے کتب خانے میں سارا سارا دن صرف ایک قہوہ کی پیالی پر نہیں بسر کر سکتا تھا، اِسی طرح ایسا بھی کوئی "معصوم صفت" شخص نہیں ملتا جو اِن جیسی پابند زندگی و گراں بار محدودیت کے باوجود اِس قدر صاحبِ ذوق رہے۔

خورشید الاسلام صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "شبلی پہلے یونانی تھے جو مسلمانوں میں پیدا ہوئے، اگر وہ انشا پرداز نہ ہوتے تو مصوّر ہوتے" لیکن میرا خیال ہے کہ وہ اگر شاعر نہ ہوتے تو یقیناً مصوّر

ہی ہوتے، خواہ یونانی ہوتے یا نہ ہوتے۔ اِس لیے کہ اِن کی انشا پردازی میں چند مخصوص خطوط کو علاحدہ رکھ کر اور کوئی دل والی بات نہیں ملتی۔ بے شک اِن کی انشا پردازی بھی ایک امتیازی بانکپن کی حامل ہے لیکن وہ بانکپن نگہِ ناتمام سے بھی کمتر ہے، اِس لیے کہ اِس جولان گاہ میں ضوابطِ حدود کا پاسبان ہر قدم پر نگراں رہتا ہے۔ ہاں شاعری اِن کی سچّی فطرت کی بےلاگ نمایش گاہ ہے، اِسی لیے اگر کوئی شخص صرف الفاروق یا النعمان وغیرہ ہی تک شبلی کو پڑھے اور سمجھے تو یقیناً وہ ''ادبی کفر'' کا مرتکب ہوگا، اِس لیے کہ شبلی کا اعجازِ نطق و علمیت وہاں ہے لیکن اِن کی روح یہاں اور یہی اِن کی شاعری کی قدر و قیمت ہے۔

شبلی اپنے رنگ کے بے مثل فن کار ہیں۔ اُنھوں نے اشعار میں احساسات و جذبات کی بےلاگ تصویریں پیش کی ہیں۔ ایسی تصویریں جو حسین ترین رنگوں سے مزیّن ہیں اور جن کے امتزاج میں اُنھوں نے اِس مذاقِ سلیم کا ثبوت دیا ہے جو کم دیکھنے میں آتا ہے۔ آپ پورا مجموعہ فارسی غزلیات کا پڑھ جایئے ایک شعر میں بھی اِس حدیثِ شوق کے علاوہ کسی دوسری بات کا بیان نہیں ہوگا۔ یہی بات اِن کے مذاقِ سلیم کی سب سے بڑی دلیل ہے۔

اتنے اشعار پڑھنے کے بعد ممکن ہے کہ مزید اشعار بارِ خاطر ہوں، لیکن لذّتِ احساس سفارشی ہے کہ چند اشعار اور نقل کیے جائیں، اِس لیے کہ اب کون فارسی مجموعوں پر نظر ڈالتا ہے اور کون ان ''افسانہ ہاے پارینہ'' کو دیکھنا گوارا کرتا ہے۔

آج کے دور میں تو ہر شخص ایک ''جہادِ چنگیزی'' میں مصروف ہے، ستاروں سے آگے جہاں تلاش کرنے کی سعی میں مستغرق۔ یہ بات بجاے خود بُری نہیں لیکن اِن میں اکثر وہ ہیں جو اِس ''عزمِ فلک سیر'' کے باوصف زمین کی حقیقتیں بھی مکمل طور پر نہیں جانتے ہیں۔ چہ جائیکہ ''آداب پرداز''۔ فرہاد نے تو ایک ہی نہر نکالی تھی، لیکن یہاں ہر شخص فرہاد کا بھائی بننے کے لیے بیتاب ہے اور جوئے شیر لانے کا مدّعی۔ اگرچہ دوسری طرف یہ بھی کہہ رہا ہے کہ صحراے نجد سے زیادہ کارخانوں کی ضرورت ہے اور اس لیے کسی ''ابوالمجنوں'' یا کسی ''کوہکن'' کی گنجایش نہیں۔ بہر حال چند شعر اور سنیے اور اِس کے بعد میں بھی رخصت ہوتا ہوں:

بادِ صبح امروز از ہر کوچہ مشکل افشاں گزشت ۔۔۔ شب مگر مشاطہ زلف او پریشاں کردہ بود

انچہ از گرمی ہنگامۂ محشر گفتند ہست بزمے کہ تو صد بار بہم برزدۂ

خنک آنکس کہ بہ ذوق نظرے شد قانع وائے برمن کہ صد اندیشۂ باطل دارم

کوشش ناخن تدبیر چہ سودم بخشد من کہ یک رشتۂ وصد عقدۂ مشکل دارم

زور سر پنجۂ مژگانِ تو گر ایں باشد اے بسا فرقہ کہ محتاج رفو خواہد شد

پیکر آرائے ازل طلعت زیبائے ترا نقش می بست وہم از ذوق تماشا می کرد

باہمہ دعوئے تمکیں نتواں خواست زمن کہ تو از پردہ بروں آئی و برجا باشم

حشر ایں گرمیِ ہنگامہ کجا داشت مگر پردہ برداشتہ انداز رخ تابانے چند

درکار عشق دیدہ وری شرط بودہ است ہرکس نظر کشود و تماشا بما رسید

ہمیں تنہا نگاہ لطف را لذّت شناس استی بہ پرس از تشنہ کامانِ ستم ذوق عتابش را

از بس گنہ پسندی من کاتب عمل در نامہ ام فزود گناہ نبودہ را

عمر آخر گشت و در اندیشہ ام کیں کار را ہم بہ عنوانِ دگر آغاز می بایست کرد
بابداں ہم چشم لطفے اے چمن پیرائے صنع انچہ با گل کردہ با خار می بایست کرد
منبر و محراب درس عشق را شائستہ نیست شرحِ اسرار نہاں بردار می بایست کرد

به پیش غیر بدشنامم امتیاز مده　　روا مدار که خود سود من زیاں گردد

نگه کاش آں قدر سرمایه کردے از تماشایش　　که می آمد بکار ماؤ دل در روزِ ہجراں ہم

با ما به صلح ساز و لیکن نه ہمچو دوش　　کز تیرہائے غمزه یکے در کماں نه بود

میداند ایں قدر که ز جاں نیستم دریغ　　ہرچند در وفا به منش اعتبار نیست

آخر میں یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ شبلی کو خود بھی اس ''مئے مینا گداز'' کی قدر و قیمت کا احساس تھا۔ اِسی احساس کا تقاضا تھا کہ وہ معاصرین میں سے کم کو خاطر میں لاتے تھے اور اِسی احساس کے تحت وہ دوسروں سے بھی یہی چاہتے تھے کہ اِن کو ''کچھ اور'' سمجھا جائے۔

در سخن با خاکیانِ ہند می سنجی مرا
ہے چه میدانی که ایں فن را 'چه ساماں' کردہ ام
در حیرتم که پاکیِ گفتارش از کجا ست
شبلی مگر ز مردم ہندوستاں نه بود

اب یہ آپ پر منحصر ہے کہ اِن کو ''حاملانِ عرش'' کی صف میں جگہ دیجیے یا اِن کی اپنی خواہش کے مطابق...اور یہ مولانا پر منحصر ہے کہ وہ روز باز پرس ایسے ''سعادت آثار'' حضرات سے باز پرس کریں یا چھوڑ دیں لیکن ایک بات طے شدہ ہے کہ وہ اِس امر کو بھی کبھی معاف نہیں کریں گے کہ اِن کو ''جنگ رنگ و بو'' بمبئی میں کیوں نہیں دفن کیا گیا تا کہ 'یہ خاک وہیں پہنچ جاتی جہاں کا خمیر تھا۔''

(ماہنامہ ''نگار'' جلد: 57، شمارہ: 5، مئی 1950، ص 15 تا 25)

○○○

ادب کے نئے تقاضے

دُنیا میں جتنی بھی ترقّی یافتہ زبانیں ہیں اگر اِن کا جائزہ لیا جائے تو اِن میں صدہا الفاظ دوسری زبانوں کے ملیں گے جو یا تو بجنسہٖ مستعمل ہیں یا ہلکے سے تغیّر سے جزوِ زبان بن گئے ہیں۔اب اِن کا شمار اِسی زبان کے الفاظ میں کیا جاتا ہے۔اِن پر وہی قواعد وضوابط عائد ہوتے ہیں جو اِسی زبان سے متعلّق الفاظ پر جاری ہیں۔ جب بھی دوسری زبان کا کوئی لفظ کسی زبان میں کثرتِ استعمال یا ضرورت کے باعث شامل ہو جاتا ہے تو پھر اس میں کوئی وجہِ مغائرت وتبائن باقی نہیں رہتی اور نہ اِس کے ساتھ کوئی نشانِ امتیازی برتا جاتا ہے۔

ایسا ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے اور جب تک کہ ارتقاے السنہ، ایجاداتِ نو اور مختلف تہذیبوں کے باہمی اتّصال وامتزاج کا سلسلہ باقی ہے ایسا ہی ہوتا رہے گا۔

اُردو کی سب سے بڑی خوبی اس کی صلاحیتِ انجذاب وتاثیر ہے۔یعنی اِس نے بڑی فراخ دلی و وسعت سے دوسری زبانوں کے الفاظ ومحاورات کو خوش آمدید کہا اور اِن کو بہ ایں انداز جذب کر لیا کہ کہیں بھی بے جوڑ وانمل ہونے کا شبہ نہیں ہوتا۔ایسا اِس لیے اور بھی ہوا کہ اِس کی تاسیس ہی عناصرِ غیر محدود سے ہوئی تھی اور جس کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔ نیز دوسری بڑی وجہ اِس ہم رشتگی کے قائم رہنے کی اِس کے اندر 'مترادفات' کی کمی ہے.جس کا تدارک اِس کے سوا اور کسی طرح ممکن ہی نہیں تھا کہ جس طرح بھی ہو سکے یہ کمی دور ہو جائے۔اِسی بنا پر مرکّب جملے مثل دائم الجدّت، وسیع البسط وغیرہ کے، دوسری زبانوں کے اسماے ذات وغیرہ مہیّا کیے گئے اور جن کا سلسلہ آج تک قائم ہے۔

اگر کوئی شخص اِس کے تمام سرمایے کا تجزیہ کر کے ہر زبان کے الفاظ اسی زبان کو واپس کر دے تو پھر اِس کے پاس کورے کاغذ کے سوا اور کچھ نہیں بچے گا۔

اسی لیے جو الفاظ آج اُردو میں مستعمل ہیں وہ اب اس کے اپنے ہیں اور آیندہ بھی وہ تمام الفاظ جو کہ ایجادات، ضروریات یا اپنی لچک وصلاحیت کی بنا پر آئیں گے اُردو ہی کے شمار کیے جائیں گے۔ اگر ہم ان اصولوں کو تسلیم کرلیں تو پھر یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ ایسے تمام الفاظ ومحاورات کو ایک ہی قاعدے کے تحت مستعمل ہونا چاہیے۔

ابتدا میں اُردو کی صرف ونحو اور نثر ونظم کے ''بیانیہ ضابطے'' مرتّب نہیں ہوئے، بغیر کسی تدوین و ترتیب کے اِس کی شیرینی اور گھلاوٹ سے متاثر ہو کر نثر کے لیے کم تر اور نظم کے لیے بیش تر اِس کو اپنایا گیا۔ چوں کہ فارسی کا مذاق عام تھا اور ہر شخص بلا استثنا اِس سے سرشار لہٰذا اسی لَے پر اِس کو بھی قیاس کر لیا گیا۔ اِس کے بعد فارسی کا مذاق کم ہونا شروع ہوا۔ اب اِس میں لفظی تراش خراش کی ابتدا ہوئی، بیان کے ضابطے معیّن ہونا شروع ہوئے لیکن نظم ہی کی حد تک اِس لیے کہ اِس زمانے تک نظم ہی حاصلِ کل تھی۔

چوں کہ یہ تمام ضابطہ ساز و زبان آفریں حضرات فارسی و عربی کے ماہر و عالم تھے اور دوسری زبانوں سے بے بہرہ اور چوں کہ اُردو کی ابتدا بھی فارسی ہی کے رنگِ تغزّل کی عکاسی پر قائم ہوئی تھی اِس بنا پر اِنھیں زبانوں کے اصول وفروغ کو اپنا لیا گیا۔ یا کہیں ہلکی سی ترمیم و تنسیخ کر دی گئی۔ چوں کہ اِس زمانے تک نہ ادب اتنا ترقّی یافتہ تھا اور نہ ہماری معاشرت ہی میں آج کی طرح مختلف الون واقدار کا ظہور تھا اور نہ اتنے پہلو در پہلو و تہ در تہ اضافہ ہوئے تھے لہٰذا وہ ضابطے مدّت تک چلتے رہے۔ اِن بزرگوں کے بعد جتنے بھی اِن کے جانشین و غاشیہ بردار آتے گئے وہ اِسی امانتِ مقدّس کو سینہ بہ سینہ منتقل کرتے رہے۔ اِس حفاظت واہتمام کے ساتھ دُنیا کی ترقّی کے انعکاسات اِس پر نہ پڑ سکیں۔ یہی نہیں بل کہ جہاں تک ہو سکا مزید حفاظت کے خیال سے نئی نئی پابندیوں کی دیواریں کھڑی کرتے رہے۔ یہاں تک کہ زبان و ادب نے ترقّی کی، انقلابات وحوادث آئے، صدہا تبدیلیاں ہوئیں، دوسری زبانوں کے ادب کا گہرا اثر قبول کیا گیا، لیکن اُردو ادب کے روایتی اجارہ دار اِس میں کسی تبدیلی پر تیّار نہیں ہوئے بل کہ اس کے برعکس محدودیت کا اضافہ کرتے رہے۔ کسی نے فتوا دیا کہ تلک واجب الترک ہے تو کسی نے یاں اور واں کو خارج از ادب قرار دیا۔ غرض کہ عجیب عجیب قلابازیاں کھائی گئیں اور آج

بھی جب کہ اِن کے ہاتھ اِس سرمایے کو سینوں سے مسلسل ومتواتر لگائے رہنے کی بنا پر کانپنے لگے ہیں وہ اِس کی لایعنی گراں باری کو سبک کرنے پر تیار نہیں اور آج جب کہ ہر زبان میں اِس کی ارتقا کے لیے گونا گوں اضافے ہو رہے ہیں، یہ اِس میں ذرا سی بھی تبدیلی کے روادار نہیں، خواہ انجام کچھ ہو۔

جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ کسی زبان میں بھی غیر زبان کے جو الفاظ گھل مل گئے ہیں وہ اِس زبان کے اپنے سمجھے جاتے ہیں اور اِن پر اِسی زبان کے قواعد کے مطابق عمل کیا جاتا ہے۔ دنیا کی کسی زبان میں اُردو سے زیادہ مستعار الفاظ نہیں کیوں کہ اس کی بنیاد ہی اشتراکیت پر رکھّی گئی تھی، لہٰذا وہ تمام الفاظ جو غیر زبانوں کے اِس میں رائج ہیں ایک ہی صف میں آنا چاہئیں لیکن ''کراماتِ اساتذہ'' کی بنا پر ایسا نہیں ہوا اور اِس سلسلے میں عجیب وغریب قوانین نافذ ہیں۔ میں اِن میں سے آج کی صحبت میں صرف چار قاعدوں کے متعلّق کچھ کہوں گا:

(1) اضافتِ غیر اعتباری (2) عطفِ غیر اعتباری (3) اعلانِ نون بہ عطف و اضافہ (4) تراکیبِ غیر معتبر۔

ان نشاناتِ اربعہ پر دو طریقوں سے گفتگو ہو سکتی ہے، ایک تو اصولی یعنی کسی اصول کی بنیاد پر فیصلہ کیا جائے۔ اور یہی طریقہ بھی ہے لیکن مصیبت یہ ہے کہ وہ لوگ جن کے دماغ جدید تصوّرات سے بے بہرہ ہیں یا جو اپنی قوّتِ فہم واستدراک کو نذرِ تقلید وَ سَمِعْنَا وَ اَطَعْنَا کر چکے ہیں اور جو ترقّی پسندی کا نام سن کر اِس شخص کو بے طرح گھورتے ہیں جس طرح کہ کسی واقفِ اسرار زائر کو مزاروں کے مجاور گھورتے ہیں، اصول سے خواہ وہ کتنا ہی ٹھوس اور اٹل کیوں نہ ہو مطمئن نہیں ہوتے جب تک کہ اِن کے سامنے فرمودۂ اساتذہ کو نہ پیش کیا جائے، لہٰذا دوسرا طریقہ محض اِن حضرات کی تسلیِ خاطر کے لیے مثالیہ اشعار کا ہے۔ میں اِن ہر دو طریقوں کو بہ یک وقت ساتھ لے کر چلوں گا تاکہ دورازکار درازیِ داستان نہ ہو۔

اُردو کی ساخت واساس میں تین زبانوں کو خاص طور پر دخل ہے: فارسی، ہندی، عربی، دوسری زبانوں کے بھی بہت سے الفاظ ضمنی طور پر داخل ہو گئے۔ یہاں تک کہ ضروریات کی بنا پر قریب قریب ہر زبان کے الفاظ موجود ہیں۔ اور وہ اب اُردو ہی کے کہے جاتے ہیں۔ چِق، بیگم، قرقی بولتے وقت یہ احساس نہیں ہوتا کہ ہم ترکی زبان کے الفاظ بول رہے ہیں یا کمرہ، گلاس بولتے وقت اطالوی زبان کا خیال نہیں آتا۔ اس سیدھی سی بات کو سامنے رکھتے ہوئے ہم یہ فیصلہ کر لیتے ہیں کہ وہ تمام الفاظ جو

ہمارے یہاں تحریر و تقریر میں آتے ہیں اور جن کو نظم و نثر میں صاحبانِ اعتبار استعمال کرتے ہیں اُردو ہی کے الفاظ ہیں، یہی وجہ تھی کہ جب آتش مرحوم کو ہمدم کے قافیہ میں بیگم پر ٹوکا گیا کہ یہ لفظ ترکی الاصل ہے اور خُم کے قافیے میں آسکتا ہے بہ فتحِ گاف جائز نہیں تو انھوں نے جواب دیا تھا کہ بھائی! جب ترکی میں جائیں گے تو بیگُم بول لیں گے ابھی تو ہندستان میں ہیں اور یہاں بالفتح ہی مستعمل ہے۔

اِس کے بعد جب ہم اپنے یہاں یہ قاعدہ دیکھتے ہیں کہ فارسی، عربی الفاظ کی ہندی یا کسی دیگر زبان کے لفظ کے ساتھ اضافت و عطف جائز نہیں تو تعجب ہوتا ہے۔ اگر فارسی و عربی کے اہلِ زبان اپنے یہاں یہ قاعدہ رکھتے تو ٹھیک بھی تھا، لیکن اُردو میں جس کا خمیر ہی اِن سے تیّار ہوا ہے یہ پابندی بے جوڑ سی بات ہے۔

اِس سلسلے میں ایک دل چسپ بات یہ ہے کہ فارسی و عربی الفاظ کی باہم اضافت جائز ہے حالاں کہ دونوں زبانوں کا طریقۂ اضافت مختلف ہے۔ نیز عربی کے دو الفاظ میں بھی فارسی طریقۂ اضافت برتا جاتا ہے مثلاً نشانِ منزل، ندائے غیب وغیرہ، اصول الحکومت یا نداء الغیاب نہیں کہا جاتا جس کی وجہ یہ تھی کہ جب عربی میں یہ استعمال ہوں گے تو اس کے ضابطے عائد ہوں گے اور جب دوسری زبان میں استعمال ہوں گے تو اِس زبان کے اور اِس وقت یہ لفظ اُسی زبان کے سمجھے جائیں گے۔ اِس سے بھی زیادہ عجیب تر بات یہ ہے کہ جن دیگر زبانوں کے الفاظ سے ہم اضافت ناجائز قرار دیتے ہیں اِن زبانوں کے کچھ اسمائے ذات سے اضافت جائز رکھتے ہیں۔ سمتِ کاشی، جانبِ متھرا، موجِ گنگا، بچۂ برہمن وغیرہ خوب دل کھول کر استعمال کرتے ہیں اور یہی نہیں بل کہ وہ تمام الفاظ جو خواہ اسم ذات ہوں یا اسم صفت، اگر اِن کا مترادف موجود نہیں تو پھر اِن میں اضافت جائز قرار دیتے ہیں۔ اور اِس کو سب صحیح مان لیتے ہیں، لیکن اگر اِس لایعنی پابندی کو بالکل ہی ختم کر دیا جائے تو ادب پر کون سا پہاڑ ٹوٹ پڑے گا۔ آخر موسمِ برشگال اور موسمِ برسات اور موسمِ ساون میں کیا فرق ہے بل کہ ایک اعتبار سے تو ثانی الذکر عمدہ ہے کہ اوّل الذکر کے مقابلے میں عام فہم، سبک اور رواں تر ہے ایسے ہی اگر بجائے پس پردہ پس چلمن کہا جائے تو کیا عدم تناسب ہے بل کہ اوّل الذکر صوتی اعتبار سے کسی حد تک گراں گزرتا ہے بہ نسبت ثانی کے۔ اِسی طرح اگر بجائے روز بروز دن بدن کے بجائے نزاکت و صلاحیت کے لچک و صلاحیت اور مرغ و آہو کے ساتھ ساتھ مرغ و ہرن بھی لکھا جائے تو کیا اثقال و غرابت ہے۔ بالکل بے معنی سی بات

ہے کہ ایک قید مجہول عائد رکھی جائے۔ ایک بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ ہندی وغیرہ کے الفاظ میں عطف و اضافت کانوں کو ناگوار معلوم ہوتی ہے۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ فارسی و عربی کے صد ہا غریب الاستعمال الفاظ و مرکّبات جب اِس طرح استعمال ہوتے ہیں تو اِن میں کسی بھی غرابت کا خیال نہیں پیدا ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تک ذہن میں کوئی مفروضہ کلّیہ جاگزیں رہتا ہے اِس وقت تک اِس کے برخلاف کوئی بات صحیح معلوم نہیں ہوتی۔ آج اگر اِن چیزوں کا استعمال شروع ہو جائے تو کچھ دنوں کے بعد کسی کو یہ شکایت نہیں رہے گی۔

آج انگریزی کے صد ہا الفاظ مستعمل ہیں اور اِس طرح کہ اِن کو چھوڑا نہیں جا سکتا اور نہ اِن سب کے اتنے ہی جامع مترادفات آسکتے ہیں تو اب کیا وہ سب اچھوت ہی رہیں گے۔ اگر کوئی شخص شہنشاہ، ساقی، کہکشاں وغیرہ کے مترادفات وضع کرے تو صاف چیز ہے کہ الفاظ کتنے ہی فلک رُتبہ کیوں نہ بن جائیں لیکن اِن کا مفہوم اس تاثر و جامعیت کے ساتھ نہیں آسکتا اور وہ ایجاد منھ چڑھانے کے مرادف ہوگی۔ اِسی طرح اگر بجائے کلکٹر، اسٹیشن ماسٹر، سادن، سکریٹری وغیرہ کے دوسرے الفاظ وضع کرے تو محض اُپج ہی رہے گی۔ ہاں اگر عربی و فارسی کے علاوہ دیگر زبانوں کے تمام الفاظ خارج کیے جاسکتے ہوں تو پھر ٹھیک ہے۔

عطف و اضافت کا یہ ''اونچی ذات'' والا قاعدہ مطلق ختم کر دینے کے قابل ہے۔ آخر اِس پابندی سے ادب میں کون سی ترقّی یا تحفّظ کو مدِّ نظر رکھا گیا ہے۔ اگر کسی نے موسم ساون لکھ دیا تو ادب پر کون سا حملہ یا اِس کے لیے کون سا خطرہ پیدا ہو گیا، بل کہ حقیقت تو یہ ہے کہ ایسے الفاظ سے ہماری زبان وسیع ہوتی ہے جتنے زیادہ ہم معنی الفاظ و مرکّبات ہوں گے اتنا ہی اچھا ہے۔

پھر لطف کی بات یہ ہے کہ جس فارسی و عربی کی تقلید میں یہ ''بندر بانٹ'' کی گئی ہے اِس فارسی و عربی میں یہ قیود نہیں ملتیں۔ مثلاً عربی میں عبرانی کے بہت سے الفاظ ہیں لیکن اِن میں عطف بھی ہوتا ہے اور اضافت بھی، ایسی ہی اگر فارسی والے ابتدا میں عربی کے ساتھ اِس طرح کی تقسیم اجتنابی برتتے تو آج فارسی اتنی ترقّی شدہ نہیں ہوسکتی تھی۔ آج فارسی میں آدھے الفاظ عربی کے مستعمل ہیں اور عربی تو علاحدہ خود ہندی کے صد ہا الفاظ رائج ہیں جن میں بے تکلّف عطف و اضافت ہوتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

نہ دراں مجدہ جز حسد زندہ　　　نہ دراں دیدہ قطرۂ پانی

(حکیم سنائی)

منہ بر وعدۂ تنبولیاں دل　　　کہ جز خوردن از وے نیست حاصل

(ابو طالب کلیم)

زحسن شستۂ دھوبی چہ گویم　　　ازاں بے پردہ محبوبی چہ گویم

(ابو طالب کلیم)

از بنارس نہ روم معبد عام است ایں جا　　　ہر برہمن بچۂ لچھمن و رام است ایں جا

(علی حزیں)

ز التفات بادشاہ و پنڈتِ روشن زماں　　　گشت ابراہیم سرلشکر خلیل اللہ خاں

(ابراہیم خلیل اللہ خاں سپہ سالار تانا شاہ والیِ حیدر آباد)

زچو کھنڈ لیش سایہ برآفتاب

ساقی نامہ ظہوری صفحہ 99 'درصفت فیل' (''چوکھنڈ'' بہ معنی عماری یعنی عمارت پہار کھنڈ)

بود است بنجرے چو دل عاشقاں خواب　　　یک چند در فشردنِ آں پے فشردہ ایم

(مرزا سعید)

(بنجر زمین افتادہ نا قابلِ زراعت)

نثر کے چند نمونے دیکھیے:

''قلعہ از دخل سڑک محفوظ است''　　　(حاشیہ ساقی نامہ ظہوری صفحہ 109)

''چوبِ خشک کھٹولہ'' پشتِ دوتائے بانس　　　('رقعات کچھمی نرائن' صفحہ 39)

''رضائی بوٹہ دار''　　　('رقعات کچھمی نرائن' صفحہ 56)

''محل آرائے بہنگی'' (کہاروں کی سامان اٹھانے والی لکڑی) ('رقعات کچھمی نرائن' صفحہ 50)

''بردوش کہاراں'' ''درحجلۂ پال'' (آموں کے بیان میں) ('رقعات کچھمی نرائن' صفحہ 50)

اِس کے علاوہ رقعاتِ عالمگیری، تزکِ جہانگیری، سفرنامۂ شاہ قاچار وغیرہ میں بہ کثرت ایسے مرکّبات ملتے ہیں۔ اب اردو کی کچھ مثالیں دیکھیے۔ اگر کوئی شخص تفحص کرے تو صد ہا امثلہ ایسی مل سکتی ہیں۔ ان

سے ظاہر ہوتا ہے کہ باوجود اساتذۂ کرام کی قید و بند کے زبان کے فطری نشو و نما کے ماتحت یہ چیزیں ہمیشہ ٹوٹتی رہی ہیں۔ اِن مثالوں کے بعد اب کون کہہ سکتا ہے کہ اِس قسم کی عطف و اضافت غلط ہے۔ مثالیں مستند اہلِ قلم کی دی گئی ہیں تا کہ غیر مستند ہونے کا تصوّر بھی نہ ہو سکے۔ دیکھیے جب ہمارے ایسے اہلِ قلم نے یہ پابندی نہیں کی یا اُن سے نہ ہو سکی تو اب اِس دور میں جب کہ زبان و ادب میں نت نئی ترقیاں اور اضافے ہو رہے ہیں، ان کا قائم رکھنا حماقت ہوگا۔ اور اس کی مثال ایسی ہی ہوگی جیسے کسی شخص سے کہا جائے کہ وہ بجائے ریل یا موٹر دہلی سے لاہور کا سفر اونٹ یا بیل گاڑی پر کرے۔ ملاحظہ ہو:

پی کے بیراگ کی اداسی سوں دل بھی بیراگی و اُداسی ہے

(ولی دکنی)

ہاتف بگفت مصرعۂ سال بنائے آں باب امام باڑۂ سلطانِ خاص و عام

(ناسخ)

کسی کی محرمِ آبِ رواں کی یاد آئی حباب کے جو برابر کبھی حباب آیا

(آتش)

(محرم مفہومِ مستعملہ کے لحاظ سے خالص ہندی نژاد ہے)

جب تک صدف میں قطرۂ نیساں گہر بنے تا سنگ آبیاریِ پارس سے زر بنے

(امیر مینائی)

نام رکھا ہے نمایش کا ترقّی و رفارم تم اس انداز کے دھوکے میں نہ آنا ہرگز

(چکبست، نظم ''پھول مالا'')

مدخولۂ گورنمنٹ اکبر اگر نہ ہوتا اس کو بھی آپ پاتے گاندھی کی گوپیوں میں

(اکبر)

شوقِ لیلائے سول سروس نے مجھ مجنوں کو اتنا دوڑایا لنگوٹی کردیا پتلون کو

(اکبر)

قرابت راجگانِ ہند سے اکبر نے جب چاہی کہ یہ رشتہ عروسِ کشور آرائی کا زیور تھا

(شبلی)

سدا گانْو در گانْو نوبت بہ نوبت پڑے پھرتے ہیں کرتے تحصیل دولت

(حالؔی)

یہی جھیکنا کو بکو گھر بہ گھر ہے بہو کو ٹھکانا نہ بیٹی کو بر ہے

(حالؔی)

لڑکے استاد کی گھڑکی کو نہیں مانتے کچھ بدمعاش اہلِ پولس کو نہیں گردانتے کچھ

(حالؔی)

درد قومی کے اس معالج نے یعنی سکریٹرِی کالج نے

(سجاد حیدر یلدرم، ''خیالستان'')

(دیکھیے یہاں مضاف مضاف الیہ دونوں انگریزی کے ہیں)

سینے ادھر ایسے کہ نہیں جورِ رفل بھی کان ان کے وہ نازک کہ گراں میری غزل بھی

(اکبؔر)

تھے معزز شخص لیکن ان کی لائف کیا کہوں گفتنی درجِ گزٹ باقی جو ہے ناگفتنی

(اکبؔر)

محاورات کو بدلیں براہِ ریل جناب ٹکٹ بدست کہیں اب بجائے پا بہ رکاب

(اکبؔر)

ادھر خیال نہیں مصلحانِ نیش کا کہ فرطِ ضعف نہیں وقت آپریشن کا

(اکبؔر)

مال سپردِ آنجناب، جان سپردِ ڈاکٹر عقل سپردِ ماسٹر، روح سپردِ ڈارون

(اکبؔر)

روز شب یہ کام ہی ہے لیڈرانِ قوم کا دیکھتے ہیں ہوگیا کیا اور آگے ہوگا کیا

(سیّد ماجد علی)

یہ خیال رہے کہ یہ تمام مثالیں متندین کی ہیں ورنہ موجودہ دور میں تو اِس قسم کی عمومیت عام ہے۔

ایسا ہی عطف و اضافت میں اعلانِ نون کا سوال ہے۔ عجیب مضحکہ خیز پابندی ہے۔ گفتگو میں

شرمندۂ احسان، حافظِ قرآن وغیرہ تمام الفاظ بہ اعلانِ نون استعمال ہوتے ہیں نیز مفرد الفاظ نظم میں اعلانِ نون کے ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں اور ان میں کوئی حرج نہیں سمجھا جاتا۔ مثال کے طور پر دیکھیے:

گھل گیا آپی آپ کچھ قائم — کیا بلا اس جوان پر آئی

(قائم)

بس ہو یارب یہ امتحان کہیں — یا نکل جائے اب یہ جان کہیں

(میر اثر)

جوان، جان، امتحان سب بہ اعلانِ نون آئے ہیں لیکن صحیح ہیں۔ امتحان اور قصدِ امتحان دونوں بہ اعلانِ نون پڑھیے دونوں میں کوئی بھی صوتی فرق نہیں ملے گا۔ پھر آخر امتحان تو بہ اعلان جائز اور قصداً امتحان غلط، یہ پابندی تو اتنی بے اصول اور بے تکی ہے کہ جس کی نظیر نہیں پیش کی جاسکتی۔ اِن فراغات و ہذیانات سے سوائے تنگ دامانی و گراں باری اور کیا حاصل ہے؟ ادب اِن چیزوں سے ترقّی نہیں کرتا۔ اب کچھ مثالیں سنیے:

اے خالِ رخِ یار تجھے ٹھیک بناتا — پر چھوڑ دیا حافظِ قرآن سمجھ کر

(شاہ نصیر)

تھا تو بہا بیش پر اس لب کے سامنے — سب مول تیرا لعلِ بدخشاں رہ گیا

(ذوق)

ہو سکے آسودہ دامن پاکدامن کس طرح — اے زلیخا چھوڑ دامن یوسفِ کنعان کا

(ذوق)

آنکھ تو لڑ گئی پر کوئی بھی اس دل کے سوا — فوجِ مژگاں کے نہ مُنھ پر سرِ میدان چڑھا

(ذوق)

دشوار ہے رتبہ کو پیغمبر کے پہنچنا — ہے موسیِ عمران بھی ہاروں مرے آگے

(مصحفی)

آج آتا ہے شوخِ غارت گر — دین و ایمان کا خدا حافظ

(صفیر بلگرامی)

قتلِ انسان ہمیشہ سے ہے عادت تیری سیکڑوں چڑھ گئے سولی پہ بدولت تیری
(حالؔی)

جن و انسان کی حیات ہے تو مرغ و ماہی کی کائنات ہے تو
(حالؔی)

گاندھی ہی نے آج جنگ کا اعلان کردیا باطل کو حق سے دست و گریبان کردیا
(مولانا ظفر علی خاں)

شیخ اور برہمن میں بڑھایا وہ اتحاد گویا انھیں دو قالب و یکجان کردیا
(مولانا ظفر علی خاں — نظم گاندھی باردولی سے پہلے)

اس سلسلے میں ان اساتذۂ محترم کی ایک دل چسپ بات کا تذکرہ بھی شنیدنی ہے۔ مثلاً ان کے نزدیک بارِ احساں کا نون ظاہر نہیں ہو سکتا۔ لیکن اگر یہی احسان خود بھی مضاف ہے تو پھر جائز ہو جائے گا مثلاً بارِ احسانِ اغیار، کوئی پوچھے کہ قبلہ!! یہ بات کیا ہوئی۔ مضاف الیہ کا نون بہ ہر شکل ظاہر ہو ہی گیا۔ اِس کا کوئی جواب نہیں ہوگا۔ حالاں کہ انھیں کے قاعدے کے بہ موجب ایسی اضافت بھی ممنوع ہونا چاہیے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ میں نے بارہا اِن مسائل پر اصولی گفتگو کرنی چاہی لیکن جو صرف معتقدین کی حد تک تھے اِنھوں نے تو یہ کہہ کر منھ پھیر لیا کہ ''بڑے آپ قابل بنتے ہیں! استاد لوگ بے وقوف نہیں تھے''۔ اِن غریبوں کی رسائی اِس سے آگے تھی ہی نہیں کیوں کہ یہ تو عقائدِ مذہب کی طرح آنکھیں بند کر کے اقوالِ اساتذہ پر ایمان رکھتے ہیں اور گفتۂ استاد کو آیت و حدیث سے کم نہیں سمجھتے۔ اور اگر کسی استاد سے عرض کی تو وہ کوئی بات بنانے کے عوض ملامت کرنے یا اپنے بزرگوں کا حوالہ دینے پر اُتر آئے۔ اب اگر اِن کو دوسرے بزرگوں کا حوالہ دیا گیا تو سر کھجائے ہوئے بولے: بھائی یہ چند مثالیں شاذ کے حکم میں آتی ہیں، یہ دیکھو اکثر کیا طرز ہے۔ اب اگر کوئی یہ کہہ دے کہ صاحب! ادب کا اکثر حصّہ ہی خرافات پر ہے تو بس پھر دو گھنٹہ تک تمام ''دیسی و بدیسی الفاظ فصاحت و بلاغت'' استعمال کرتے رہیں گے۔

اِسی طرح تراکیبِ مہنّد کا سوال ہے۔ فارسی میں اسم فاعل ترکیبی کا قاعدۂ اصولی یہ ہے کہ امر کے اوّل کوئی اسم لا کر بنا لیتے ہیں لیکن کبھی کبھی دو اسموں سے ہی یہ کام لے لیا جاتا ہے اور اِس کو غلط نہیں

سمجھا جاتا مثلاً شیر شکار، دل خوش وغیرہ، اس لیے کہ ایسے تصرّفات سے زبان میں درحقیقت ترقّی ہوا کرتی ہے اور اس کی رنگا رنگی میں اضافہ ہوتا ہے لیکن ہمارے یہاں اس کو کفر سمجھتے ہیں۔ دو اسم تو علاحدہ رہے اگر فعل عربی و فارسی کا ہے اور اسم ہندی وغیرہ کا تو اُسے غلط کہیں گے اور اس کے استعمال کرنے والے کو جاہل۔ حالاں کہ اصولی اعتبار سے یہ تراکیب بالکل صحیح ہیں۔

یہاں بھی ایک دل چسپ بات قابلِ ذکر ہے۔ فارسی، عربی، ہندی وغیرہ کے الفاظ کی جمع ان لوگوں کے اصول کے مطابق انھیں زبانوں کے قواعد کے بہ موجب ہونی چاہیے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ فارسی وعربی کی جمع ہندی طریقوں پر اور ہندی و انگریزی کی جمع فارسی و عربی اوزان پر بنالیں گے اور اسے صحیح سمجھتے ہیں، مثلاً:

راجہ	کی جمع	راجگان	بہ قاعدۂ فارسی
پرگنہ	//	پرگنات	// عربی
غزال	//	غزالوں	// ہندی
تعطیل	//	تعطیلوں	// //
موٹر	//	موٹریں/موٹروں	// //

تو جب اُردو ہی اُردو جس کی رگ رگ مستعار الفاظ سے بنی ہے اس میں تمام الفاظ خواہ کسی زبان کے ہوں بولے جاتے ہیں، لکھے جاتے ہیں۔ اِن کی جمع بنائی جاتی ہے اور اس میں کسی زبان کی گریمر کا لحاظ نہیں رکھا جاتا بل کہ جس طرح بولنے میں آسانی ہوئی اسی طرح عمل کرلیا تو باہمی ترکیب میں کیا نقصان ہوسکتا ہے اور کیا وجہِ اجتناب واحتراز۔

مثلاً سمجھ دار، ڈاک خانہ دو لفظ ہیں، اِن کو چھوڑ کر اگر عقل دار یا فہم دار اور نامہ خانہ یا دارالترسیل بولا جائے تو یقیناً اجنبیت کا احساس ہوگا۔ اسی طرح لاچار، لاپروا، لاپتا وغیرہ میں کہا جاتا ہے کہ ناچار، بے پروا، بے پتا، بولنا چاہیے لیکن آخران الفاظ میں بجائے خود کیا برائی ہے۔ جب راجہ کی جمع بن سکتی ہے اور راجگانِ ہند لکھا جاسکتا ہے تو اِن الفاظ بے چاروں نے کیا قصور کیا ہے کہ گردن زدنی ہیں۔ خود فارسی والے تو بڑی فراخ دلی سے ہندی الفاظ استعمال کرتے ہیں (جس کی کہ کچھ مثالیں اضافت کے بیان میں آپ پڑھ چکے) لیکن ہم جو اس کے ہزاروں الفاظ اپنائے بیٹھے ہیں ان سے گریزاں ہیں قبل اس

کے کہ اردو کی اِس قسم کی مثالیں دوں دو مثالیں فارسی کی اور سنیے اور صرف ایک ہی کتاب کے ایک ہی صفحہ سے:

''جوانی دیوانی گویند'' وقائع عالمگیری صفحہ 50

''ایں محض پاجی گری است'' // // صفحہ 50

اب اُردو کی کچھ مثالیں سُنیے اور فیصلہ کیجیے کہ جب ہمارے اہلِ قلم اس قسم کی ترکیبات بے تکان استعمال کرتے ہیں تو ہم کو کیوں تامّل ہونا چاہیے:

قسمت ہی سے لاچار ہوں اے ذوقؔ وگرنہ
سب فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا (ذوقؔ)

[دیوانِ ذوقؔ، مرتبہ آزادؔ، صفحہ 59]

سخت جانی سے ہوں لاچار وگرنہ مجھ سے
نہ تو خنجر کو ہے آزار نہ تلوار کو رنج (ذوقؔ)

[دیوانِ ذوقؔ، مرتبہ آزادؔ، صفحہ 96]

سورج کی شکل خون سے بدرُوپ ہوگئی
روپوش اس کے پرتوے سے دھوپ ہوگئی (مرزا دبیرؔ)

[دیکھیے یہاں دونوں اسمائے ہندی سے اسم فاعل ترکیبی بنا ہے]

''یہ فسانہ نہایت عجلت اور لاپروائی کے ساتھ لکھا گیا'' (چکبستؔ)

[مضامینِ چکبستؔ، صفحہ 45]

''تیر ایک ہوا چاک سرسراہٹ سے اس کی طرف گیا'' [سجاد حیدر یلدرمؔ]

[خیالستان، صفحہ 48]

(دیکھیے یہاں بھی دونوں اسما سے اسم فاعل بنا ہے اور یہ عمدہ ترین ترکیب ہے)

''آخر لاچار گھر چھوڑ بار آ بیٹھے'' (مرزا فرحت اللہ بیگ)

[مضامینِ فرحت، حصہ اوّل، ص 51]

''تو مجھے لاچار نام تبدیل کرنا پڑا'' (مرزا فرحت اللہ بیگ)

[مضامینِ فرحت، حصہ اوّل، ص 107]

''میری لاپروائی، ریل میں چوری کے خطرات'' (مرزا فرحت اللہ بیگ)

[مضامینِ فرحت ، حصہ اوّل، ص 50]

''ایسالاپروا بے نیاز کی قدرت سے بانیاز'' (رجب علی بیگ سرورؔ)

[فسانۂ عجائب ، ص 17]

اس کے علاوہ بہت سے الفاظ ایسے ہمارے یہاں مستعمل ہیں جو کہ ادنی تغیر سے اپنا لیے گئے ہیں۔ اب ان میں اضافت بھی ہوتی ہے اور عطف بھی، مثلاً سوئیٹ کو سوّیت، تال سے تالاب بنایا گیا جس کو کہ فارسی میں آبگیر اور عربی میں غدیر کہتے ہیں اور اب یہ عموماً مستعمل ہے۔ بنگ درحقیقت ہندی لفظ ہے بھنگ کو مفرس کیا ہے اور اب وہ بے تکلّف مستعمل ہے۔ مثالیں دیکھیے:

لازم ہے یہاں غلبۂ آئینِ سوّیت
دو چار برس میں ہو کہ دس بیس برس میں (حسرتؔ موہانی)

نام گر چاہتا ہے فیض کے اسباب بنا
پل بنا، چاہ بنا، مسجد و تالاب بنا (ذوقؔ)

ذوق زیبا ہے جو ہو ریش سفید شیخ پر
وسمہ آبِ بنگ سے مہندی مئے گلرنگ سے (ذوقؔ)

یہ الفاظ اپنے ہندی الاصل ہونے کا صاف اظہار کرتے ہیں:

''یہ تمام مثالیں مستندین کی ہیں۔ اصولیات وشواہد کی روشنی میں اب یہ کہنا کہاں تک صحیح ہوگا کہ ''نہیں صاحب یہ باتیں تو ہم کبھی بھی نہ مانیں گے۔''

آج ہمیں ادب کو اتنی ترقّی دینا ہے کہ اِسے دنیا کی دوسری ترقّی یافتہ زبانوں کے مقابل میں ہم آہنگی وگراں باری کے ساتھ پیش کرسکیں، اِس کے لیے کچھ اضافے کرنا ہوں گے۔ دوسری زبانوں کا ترقّی پسند انداز آپ کے سامنے ہے، اپنے ادب کے مزاج، ماحول اور اِس کی ہیئتِ ترکیبی کا لحاظ رکھتے ہوئے اِس میں اضافے کیجیے اور نئی راہیں پیدا کیجیے۔ یادرکھیے کہ صرف افسانہ ہائے کہن کو دُہراتے رہنے کا وقت نہیں۔ اگر آپ اِسی محدود سرمایے پر اکتفا کریں گے جو آپ کے متقدمین ورثے میں چھوڑ گئے ہیں تو آپ جانشینی کا صحیح فرض ادا نہیں کرسکیں گے۔

غلط ترقّی پسندی سے جس طرح ہم کو محتاط رہنا چاہیے اسی طرح غلط قدامت پرستی سے بھی محترم و مجتنب رہنا ہوگا جس طرح ہمارا یہ فرض ہے کہ جدّتوں، ندرتوں اور رفعتوں کو اپنائیں، اِن کو ادب میں

سموئیں، ہر پہلو پر نظر ڈالیں اور اِس کو مکمّل کریں، ہر خلا پر نظریں رکھیں اور اِسے پُر کریں۔ اِسی طرح ہمارا یہ بھی فرض ہے کہ قدامت کی اِن فرسودہ و پامال قدروں کو بھی یکسر بدل دیں جو آج تک غلط اشارت کا کام دے رہی ہیں اور اِن کے عوض صحیح نشانات و خطوط تیار کریں۔ ادب میں اتنی ہمہ گیری پیدا کریں کہ وہ حاوی ہو ہر پہلوے حیات و ہر منظر کائنات پر۔ اِس کے اندر حیات کو اِس طرح جگہ دیں کہ وہ بہ یک وقت فطرت کے رازہاے سر بستہ کا آئینہ دار ہو اور حیات کے ہر دم بدلنے والے پہلوؤں کا عکاس، اِس میں تنقیدِ حیات بھی ہو اور ہم دوشیِ فطرت بھی، جس میں زندگی اپنی ساری ہماہمی کے ساتھ فطرت اپنی تمام برنائی و بوقلمونی کے ساتھ اور کائنات اپنی جملہ لطیف و قہرمانی طاقتوں کے ساتھ نظر آئے، یہی ہماری منزل ہے۔

آخر میں چند الفاظ اپنے محترم بزرگوں سے بھی کہتا ہوں۔

زبان و بیان کی اصلاحِ جدید کی طرف آپ کو جلد از جلد متوجّہ ہونا چاہیے، اِس لیے کہ یہ آپ کا فرض ہے اور منصب بھی، ورنہ بہ صورتِ دیگر خود یہ چیزیں پیدا ہو جائیں گی۔ اِس وقت جہاں کچھ اچھے پہلو ہوں گے وہاں کچھ غلط بھی جن کی کہ ابتدا ہو چکی ہے اِس لیے کہ انتہا پسندانہ ردِّ عمل ہمیشہ مصلحت سے روگرداں ہوا کرتا ہے، پھر اِس کے بعد زبان و ادب کی ساری دہائیاں بے کار ہوں گی اور ''جانشینی و سرپنچی'' کے سارے اعزازات پا در ہوا۔

وقت کی ضرورت ہے کہ نئے الفاظ، دوسری زبانوں کے اثر سے پیدا شدہ محاورات و تراکیب جدید اسلوب و تصورات، پُر کشش کر کے فراخ دلانہ فیصلے کیے جائیں تا کہ زبان و ادب میں وسعت بھی ہو اور پڑھے لکھے افراد کو خود اجتہاد نہ کرنا پڑے۔

جب کوئی صحیح چیز سامنے ہوگی تو خواہ مخواہ غلطی کو کوئی نہیں اپنائے گا ورنہ اگر معتکف رہ کر صرف 'فتوے' ہی دینے پر اکتفا کیا گیا تو یہ دور کے ڈھول سہانے ہو کر رہ جائیں گے۔

[ماہ نامہ آجکل، نئی دہلی، جلد 8، نمبر 14، جون 1950، ص 12 تا 18)

○○○

ندیم کے قطعات

(2)

احمد ندیم قاسمی جیسا کہ میں نے اس سے پہلے بھی کسی جگہ لکھا ہے دورِ جدید کی صفِ متوسطین میں ایک امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ان کے تمام سرمایۂ شعریات پر اگر غائبانہ نظر ڈالی جائے تو صاف معلوم ہوگا کہ اس امتیاز کی بیش تر سزاواریت ان کے قطعات سے ہے۔ جو ایک خاص لہجہ، بے مثل اسلوب اور منفرد و بداعت رکھتے ہیں۔

صنف قطعہ گوئی نو آمد چیز نہیں لیکن اس کی موجودہ شکل اسی دور کی تخلیقات کی رہین منت ہے۔اب سے پہلے قطعہ دو چیزوں کے لیے خاص طور پر استعمال کیا جاتا تھا۔ایک تو کبھی کبھی پند و موعظمت کے مضامین ادا کرنے کے لیے۔دوسرے مادۂ تاریخ کے سلسلے میں جس میں کسی کتاب کی طباعت سے لے کر انسانوں اور جانوروں کی موت، پیدائش، امرا کے غسل صحت، مرگِ مفاجات، ختنہ مکتب، تعمیرات۔غرض کہ صد ہا بے کار و با کار باتوں کا بیان ہوتا تھا تاکہ سندر ہے۔چوں کہ ہمارے ادب کا بیش تر سرمایہ اُس دور سلطانی کا پروردہ تھا جس کا اولین فریضہ اداگیِ بندگی تھا لہٰذا اس سلسلہ میں شعرا اپنے ممدوح و ولی نعمت کی ہر معمولی سی معمولی بات پر محض خوش نودیٔ مزاج کی خاطر اس ذہنی ورزش کا کمال دکھاتے رہتے تھے۔اب چوں کہ اس چیز نے ایک رسم کی سی صورت اختیار کر لی تھی لہٰذا جو لوگ کہ اس سے بچا کرتے تھے ان کو فرمائشات سے مجبور ہو کر لہو لگا کر شہیدوں میں داخل ہونا پڑتا تھا۔رفتہ رفتہ قطعہ کا مفہوم ہی یہ متعین ہو گیا کہ اس میں صرف ان ہی دو چیزوں کا بیان ہو گا یا کبھی کبھی ایسا ہوتا تھا کہ اگر غزل میں کسی مجبوری کی بنیاد پر ایک مفہوم ایک شعر میں ادا نہ ہو سکا تو اب اس کو دو یا تین

شعروں میں تقسیم کر کے اس مجبوری کا نام قطعہ رکھ دیا۔

اس بر خود غلط روایت کا نتیجہ یہ ہوا کہ اچھی خاصی صنفِ نظم غلط سازی کا شکار ہو کر رہ گئی۔ چوں کہ ہمارے یہاں لکیر کے فقیر سعادت مندوں کی کبھی بھی کمی نہیں ہوئی اس لیے ایک طویل عرصہ تک قطعات کا ذخیرہ مہملات کا مخزن رہا۔ اس غلط کاری میں مزید ترقی اس بنا پر ہوئی کہ فارسی ادب میں بھی قطعات کی کوئی انفرادی حیثیت نہیں تھی۔ ابنِ یمنؔ کے واعظانہ قطعے اور سعدیؔ و جامیؔ کی حکایات کے ساتھ متعلق قطعات (جن کا مقصد زینتِ داستان سے زیادہ نہیں) کے علاوہ کوئی ایسا متداول سرمایہ قطعات کا نہیں جو اپنی حیثیت منفرد رکھتا ہو۔

دورِ جدید نے جہاں بہت سے لاطائل مفروضات کو خارج از بحث قرار دیا اور بہت سے ادبی ہذیانات کو صرف تخیلی جمناسٹک قرار دے کر مردود کر دیا وہاں یہ بھی کیا کہ وہ مہمل و گراں بار اضافے جو محض ادبی شعبدہ کاری کا کرشمہ تھے منقطع کر دیے گئے اور بجائے ان کے کار آمد پہلوؤں کا اضافہ کیا گیا۔ انھیں جدید تراوشات سے قطعہ بھی ہے جس کی ابتدا جدید اکبرؔ و اقبالؔ سے ہوئی تھی لیکن یہ ابتدا چوں کہ کسی تخلیقی شعور یا تجدیدِ صنف کے احساس سے نہیں ہوئی تھی۔ اس لحاظ سے اس کی حیثیت ابتدائیات یا خاکے سے زیادہ نہیں لیکن یہ ضرور ہوا اس کی وسعت کا ایک ہلکا سا احساس ضرور پیدا ہو گیا۔ اس کے بعد دور جدید میں جوشؔ، احسانؔ، ندیمؔ اور اخترؔ انصاری نے اپنے زورِ قلم سے اس کو باقاعدہ حیثیت بخشی۔ یہ احساس کیفیت جوشؔ کے یہاں نسبتاً کم اور دیگر اصحاب مثلہ کے مکمل طور پر ملتی ہے۔ یہ تبدیلی چوں کہ ایک صنفی شعور اور احساسِ قدر کے ماتحت ہوئی اس لیے بڑی متنوع اور جدت تاب تھی۔ یہاں یہ بات واضح کر دینا ضروری ہے کہ قطعات کے اس تنوع کی حیثیت اس معروف تنوع کی نہیں بل کہ فی الحقیقت ایسا تنوع پیدا ہوا جس کی نظیر اس قسم کے دوسرے کارنامۂ اجتہادات میں نہیں ملتی۔

تنوع عموماً زبان و بیان تک محدود رہتا ہے لیکن قطعات کے اس جدید سرمایۂ تثلیث کی خصوصیت یہ ہے کہ ہر فن کار کے یہاں یہ لہجہ طرزِ ادا کے ساتھ ساتھ نفسِ مفہوم کو سوچنے کا بھی الگ انداز ہے۔ اس مفہومیتِ غیر مماثل کو دوسرے الفاظ میں انفرادیتِ شاعرانہ کہہ سکتے ہیں۔

ان میں سے ہر شاعر نے ایک جداگانہ اسلوب کو قدرِ مشترک کے طور پر اپنا لیا اور اس میں اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کو بہ ایں طور پہ سمویا کہ یہ پسماندہ صنف قلیل ترین عرصہ میں ایک وجودِ بسیط کی حامل ہو گئی۔

سب سے پہلے جوشؔ نے چند سیاسی اور کچھ تمثیلی قطعات لکھے، یہ اس صنف کی ترقی کا پہلا قدم تھا۔ جوشؔ نے اپنے مخصوص انداز بیان سے کام لے کر روزمرہ کے معمولی معمولی واقعات کو مثالی انداز میں ادا کیا جس سے پہلی بار ایک خاص رنگ کا اندازہ ہوا۔ اور اس امر کا احساس کہ ایسی مختصر باتوں کو ادا کرنے کا سب سے عمدہ سانچہ قطعہ ہی ہوسکتا ہے لیکن اس سلسلہ میں احسانؔ نے اس اسلوب کو بہ ایں طور اپنایا کہ وہ ان کی اپنی چیز ہوگیا۔ ان کا خاص رنگ تمثیلی قطعہ نگاری قرار پایا۔ اخترؔ انصاری نے محض رومانی وجذباتی قطعے اس ربط وتسلسل اور ایمان دارانہ خلوص سے لکھے کہ ان کے قطعات شدید ترین کیفیاتِ محبت کے منفرد عکاس نظر آنے لگے۔ ندیمؔ نے اپنے لیے سب سے الگ راستہ وضع کیا جو اپنی بعض خصوصیات کے اعتبار سے ایک خاص امتیاز رکھتا ہے۔

اخترؔ کے قطعات اپنے اندر بڑا شدید جذبۂ کشش وتاثر رکھتے ہیں لیکن صداقتِ بیان کے باوصف ان کے یہاں وہ عمیق وتنوع نہ پیدا ہوسکا جو ہونا چاہیے تھا۔ اور جو احسانؔ وندیمؔ کے یہاں ملتا ہے ان کے یہاں بے طرح یکسانیت وہم رنگی پائی جاتی ہے جو ہر چند کہ ان کے خلوصِ شعری کی ضامن ہے لیکن زیادہ کار آمد نہیں۔ احسانؔ کے یہاں بے شک بڑا تنوع اور وسعتِ مشاہدہ کا کافی سامان ملتا ہے۔ انھوں نے ہر موضوع اور ہر عنوان کو تمثیلی رنگ دے کر بڑے ترقی پسندانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ زندگی کی الجھنیں، معاشرت کے تصادمات، نفسیاتی محرکات، روزمرہ کے تلخ حقایق، غرض کہ فکرو نظر کے گوناگوں مظاہر بڑے دل کش پیرایہ میں ملتے ہیں۔

احسانؔ کے بعد یہ رنگ ندیمؔ کے یہاں ملتا ہے اور بعض جگہ اس سے زیادہ نکھری ہوئی شکل میں جس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ندیمؔ نے زیادہ تر دیہات کے مناظر ومظاہر کو پیش کیا ہے جو بجائے خود بے لاگ حقیقتیں ہوتی ہیں اور پھر پنجاب کے دیہات، جن سے ندیمؔ کو اتنی ہی واقفیت معلوم ہوتی ہے جتنی کہ منشی پریم چند کو ہندوستان کی دیہاتی معاشرت سے تھی۔ ندیمؔ نے دیہات کے ان واقعات کو اس فن کارانہ صلاحیت سے قلم بند کیا ہے کہ یہ ہندوستان کے ہر گاؤں کے سانس لیتے ہوئے پیکر نظر آتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے حیات وکائنات کے دوسرے پہلوؤں پر بھی بڑی واقف کارانہ نظر ڈالی ہے۔

ندیمؔ کی دو خصوصیت جو اُن کو اپنے ساتھیوں سے علاحدہ کرتی ہے ان کی واقعہ نگاری ہے۔ وہ قطعے میں ایک طویل واقعہ کو بہ ایں طور منتقل کرتے ہیں کہ جزئیات کا استیعاب نہ ہوتے ہوئے بھی چند اشارات ساری

تفصیلات کے اشارہ نما ہوتے ہیں۔ کسی واقعہ کو دو شعر کے قطعہ میں اس طرح بیان کر دینا کہ اس کی جزئیات کو ٹھیس نہ پہنچے کافی مشکل ہے۔ ان کے ایسے قطعے جن میں کہ واقعات کو بیان کیا گیا ہے، بہت دل کش ہیں۔

قاسمؔی کے قطعات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایسے قطعے جن میں افسانوی رنگ ہے جو دیہات اور خصوصاً پنجاب کے دیہات سے متعلق ہیں لیکن جوان کے اسلوب بیان سے ہر گاؤں کے آئینہ دار ہیں۔ دوسرے ایسے قطعے جو عمومی حوادث و حقایق سے متعلق ہیں اور تیسرا وہ حصہ جس میں خالص رومانیت ہے۔ شاعرانہ قدر و قیمت کے اعتبار سے اوّل الذکر قطعات ایک خاص درجہ رکھتے ہیں اور ان میں بھی خصوصیت کے ساتھ وہ قطعے جن میں انسانی فطرت کی سیمابیت کو کسی واقعہ کا پس منظر بنا کر پیش کیا گیا ہے۔

ایک مزید خوبی ان قطعات کی یہ ہے کہ ان میں واقعہ نگاری کہیں بھی جوش و جذبات کے ماتحت اپنے حدود سے متجاوز نہیں۔ یعنی ایک متوازن سنجیدگی کے بجائے چیختی ہوئی جذباتیت نہیں اور اس طرح بات، بات کی حد سے نکل کر افراط و تفریط کی شکار نہیں ہوتی۔ اسی طرح ایک دوسری قابلِ لحاظ خوبی جو در اصل ان کے فن کی حقیقی وجہ امتیاز ہے یہ ہے کہ ان کا اساسی موضوع زندگی اور صرف زندگی رہتی ہے۔ خواہ رومانی دنیا کا بیان ہو یا ماحول کا۔ ہر جگہ حیاتِ محض کا احساس ملتا ہے۔ اب چوں کہ حیات بجائے خود بے نہایت پیچ و خم اور لا نہایت فتوحات کی آماج گاہ ہے لہٰذا اسی نسبت سے ان کے یہاں بوقلمونی ملتی ہے اور فی الحقیقت یہ رنگا رنگی ان کے صداقت فن کی دلیل ہے۔

عام طور پر دورِ جدید کے نو سامان شعرا جب معاشرت کے مکروہ پہلوؤں کا بیان کرتے ہیں تو اس بیان میں روایتی، تقلیدی پینچ کے باعث ''نشر و اشاعت'' والی کیفیت نمایاں ہوتی ہے اور اس طرح اس میں کسی ہمہ گیری یا تاثر کے بجائے ناقابلِ اعتنا محدودیت پیدا ہو جاتی ہے جو ادب کے کسی بھی دیر پا اسلوب سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ دورِ جدید کے بے شمار جذباتی پیکر و تراش حباب و شرر کے ہم نفس ہوتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ ایک خاص وقت تک کے مہمان۔

قاسمی کے یہاں وقتی محرکات و دائمی موضوعات دونوں کا بیان ملتا ہے ساری ہمہ ہمی کے ساتھ لیکن کسی بھی جگہ یہ گریز یا کیفیت پیدا نہیں ہوتی۔ یہی چیز ان کے بقائے فن کی ضامن ہے۔ ان کا ایک قطعہ ہے:

میرا موضوعِ سخن ہے زندگی
بیکراں، رقصاں، جواں، نکہت فشاں

مضمحل، افسردہ، بے بس، نا اُمید
مضطرب، بے چین، بے کل، سخت جاں

سو آپ زندگی کی ان تمام نفسیات کو ان کے یہاں پائیں گے، زندگی جو رقصاں، جواں، نکہت فشاں بھی ہے اور مضمحل افسردہ و نا اُمید بھی، اور جو بے شمار عنوانوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتی ہے۔ اس کے انعکاسات ہر ہر قدم پر ان کے یہاں ملیں گے۔

حیات کو صرف جبر کی نذر کر دینا یا صرف رنگ و نور سے تعبیر کرنا حقیقتاً غلیظ قسم کا ذہنی تقشّف ہے اور خالص رجعت پرستانہ سرسامیت اور اسی بنا پر ندیمؔ کے قطعے اس حیثیت سے امتیازِ خاص کے مستحق ہیں۔ اب ہم ان کے قطعات پر ایک تفصیلی نظر ڈالتے ہیں تا کہ متذکرہ صدر خصائص کو زیادہ وضاحت سے پیش کیا جا سکے۔

اب سے کچھ پہلے تک گاؤں کے مفلوک الحال کسانوں کے لیے شہر کی ہر چیز واجب الاحترام ہوتی تھی خواہ وہ زمیندار کا کارندہ ہو یا تحصیل دار کا چپراسی۔ شہر والے ان کی اس ''معصومیتِ سپردگی'' سے واقف ہوتے تھے۔ لہٰذا جب بھی کوئی شخص گاؤں میں جاتا تھا تو اپنے ہر ہر انداز سے اپنی بالا دستی کا ثبوت دیتا تھا۔ لیکن اگر کبھی زمیندار کا کوئی عزیز یا کوئی اسی طرح کا اور باوقعت آدمی جا پہنچتا تھا تو وہ پھر گاؤں والوں کے لیے ''دیوتا'' سے کم نہیں ہوتا تھا۔ چوں کہ شہری ہر اعتبار سے اپنے آپ کو ''مہذب'' سمجھتے ہیں۔ لہٰذا ایسے افراد گاؤں میں جا کر اپنی تہذیب کا مظاہرہ کرنا ضروری سمجھتے تھے۔ اور اس ''مظاہرہ'' میں گاؤں والوں کی روایتی بے بسی سے فائدہ اُٹھانا ضروری ہوتا تھا۔ یہ بے بسی افلاک، معصومیت، اعتماد، عقیدت، بہت سے مقدس و مجبور اجزا کا مرکب ہوتی تھی اور اس لیے ''ہر بانکا شکاری'' اور ہر نوجوان، خود کو گاؤں کی ہر چیز کا واحد حق دار سمجھتا تھا۔ ذیل کے قطعات میں ایسے چند اقتباسات دیکھیے:

شہر سے آیا ہوا بانکا شکاری مجھ کو
کسی نوّاب کا فرزند نظر آتا ہے
کہ جب آتا ہے ٹہلتا ہوا پنگھٹ کے قریب
جھنجھناتا ہوا جیبوں کو گزر جاتا ہے

......

پربتوں پر ہر طرف شہری شکاری آئے ہیں
شہریوں کے دم سے ویرانہ پہ رونق چھائی ہے
ایک لڑکی جس کو تاروں سے بھی آتا تھا حجاب
نیم شب کو کس کے چنگل سے نکل کر آئی ہے

......

دو بیگھہ زمیں کاشت کی خاطر مجھے دے کر
تم کرتے ہو چھپ کر مری لڑکی کو اشارا
''محنت تو بِکا کرتی ہے عزت نہیں بکتی''
افلاس کا مارا ہوا دہقاں پکارا

پہلے قطعہ میں جہاں ''بانکے شکاری'' کی مہذب غارت گرانہ روش کا بے لاگ منظر سامنے آ جاتا ہے۔وہاں گاؤں کی بے غل و غشق معصوم طبائع کی ملکوتی فطرت بھی نمایاں ہو جاتی کہ ایک دیہاتی لڑکی اس کی نمایش فریب کار کو کس معصومیت سے اس کی التزامی صفت سمجھتی ہے نیز اس کے ساتھ ساتھ گاؤں کے افلاس کی کتنی عبرت ناک حالت سامنے آ جاتی ہے کہ جن کے خیال میں کھنکھناتے ہوئے روپے صرف نواب کے فرزند کی جیب میں ہو سکتے ہیں۔دوسرے قطعہ میں بہ ظاہر کسی واقعہ کا بیان نہیں لیکن صرف چوتھے مصرعہ نے ایک طویل داستان مرتب کر دی ہے۔پہلے تینوں مصرعے پس منظر کا کام دے رہے ہیں۔کتنی طویل بات ہے لیکن کتنی متانت کے ساتھ مدون کر دی گئی ہے۔تیسرے قطعہ کے مصرعہ ثالث میں جو انداز بیان اختیار کیا گیا ہے وہ قابل داد ہے۔ایسے مواقع پر نفسیاتی طور پر ادا ہونے والے جذباتِ مجبور کو کس خوبی سے ادا کیا گیا ہے۔قابلِ لحاظ بات یہ ہے کہ کہنے والا ایک مفلوک کسان ہے جس کی ہر چیز جائداد منقولہ سمجھی جاتی ہے۔دو بیگھہ زمین قیمتِ یکشبہ کے طور پر دی گئی ہے۔ایسی حالت میں یقیناً یہی الفاظ ایسے ہی لہجہ میں ادا ہو سکتے ہیں۔تیسرے مصرع میں کتنے غیورانہ تیور ہیں۔اسی قبیل کے چند قطعے اور سنیے:

ہے رقص طوائف کا زمیندار کے گھر پر
پردیس سے آئے ہیں کئی یار پُرانے

وہ چند غریبوں کو گریباں سے پکڑ کر
بھیجا ہے زمیندار نے بیگار پہ تھانے

......

دیکھنا اک بوڑھے دہقانی نے موٹر روک لی
اک رئیس اُترا ہے برساتا ہوا نخوت کی بھاپ
کیا شکایت ہے، وہ چلایا، وہ بوڑھا رو دیا
ووٹ لے لیتے ہیں اور روٹی نہیں دیتے ہیں آپ

......

کل زمیندار نے تجھے شب کو
اپنی خلوت میں کیوں بلایا تھا
تیرے جاتے ہی تیرا بوڑھا باپ
مجھ سے کچھ قرض لینے آیا تھا

ان میں سے ہر بات افرادِ خاص سے متعلق ہے لیکن اتنی حقیقت کے ساتھ کہ اس کے پڑھتے ہی نہ یہ کہ ساری تفصیلات خود بہ خود سامنے آجاتی ہیں بل کہ ایسے نہ معلوم کتنے واقعات اپنے تمام حاشیوں کے ساتھ رقصاں ہو جاتے ہیں یہی ان کی بے مثل یکتائی ہے۔ تیسرے قطعہ میں کتنا دل دوز نقش پیش کیا ہے۔ اس کا باپ ''قربانی'' کے بعد صرف قرض کا مستحق ہوتا ہے۔ عصمتِ دیہات کی ارزانی کا کیسا موثر مرقع ہے۔

اعتماد و وفا پرستی ہندوستانی عورت کا زیورِ امتیاز ہے۔ وہ رشک و رقابت میں پیش دست رہتی ہے اس سے زیادہ اس میں یقین وفا کا جذبہ کارفرما رہتا ہے۔ اس کو یقین ہی نہیں آتا کہ اس کا شوہر یا محبوب اس سے بے وفائی بھی کر سکتا ہے۔ وہ اپنے فطری جذبۂ ایقان کے باعث محبوب کی بڑی سے بڑی غلطی کی بھی معصوم سازنا دیل کر لیتی ہے۔ اس تیقنِ وفا کی چند جھلکیاں دیکھیے :

بجلیاں کڑکیں آندھیاں آئیں
چاند تارے کے پاس رہتا ہے

وہ مجھے چھوڑ کر سدھار گئے
کون کہتا ہے! کون کہتا ہے!!

......

روح کے پُر ہول ویرانوں میں پچھلی رات کو
گونجتی ہے ایک دوشیزہ کی یہ معصوم لَے
راہ تکتی ہوں تری بیٹھی ہوئی پردیس میں
تو مجھے دھوکا نہیں دے گا مجھے معلوم ہے

......

پنگھٹ پہ کل کسی نے مرا ہاتھ تھام کر
یوں آنکھ بھر کے دیکھا کہ میں لڑکھڑا گیا
چنگاریاں سی اُڑنے لگیں دل کے آس پاس
اک بھولا بسرا عہد مجھے یاد آ گیا

اب آپ کچھ ایسے مرقعے دیکھیے جن میں مختلف نفسیاتی ووارداتی واقعات کو نتیجہ آفریں انداز میں ادا کیا گیا ہے۔ ان کے قطعات کا یہ حصہ جیسا کہ میں پہلے بھی لکھ چکا ہوں خاص طور پر قابل قدر ہے۔ ان قطعات میں امتیازی خوبی یہ ہے کہ ایک پورے افسانہ کو صرف دو شعروں میں ادا کر دیا گیا ہے لیکن باوصف اس ایجاز کے کہیں بھی ژولیدگی نظر نہیں آئی۔ اِن قطعات کو اس اعتبار سے مختصر منظوم افسانے کہا جا سکتا ہے۔

ایک عورت اپنے شوہر کو خط لکھا رہی ہے جو لڑائی پر گیا ہوا ہے۔ اس نے سُن رکھا ہے کہ فوج والوں کے خط راستے میں کھول کر پڑھے جاتے ہیں اور جس خط پر شبہ ہوتا ہے اس کو آگے نہیں بھیجا جاتا۔ چوں کہ وہ بے پڑھی ہے اور عام حالات سے ناواقف، اس لیے وہ بار بار سوچتی ہے کہ کہیں میرا خط بھی گم نہ ہو جائے۔ اس کو اور کچھ نہیں آتا۔ وہ سوچتی ہے کہ اس کا سبب یہی ہے کہ خط میں بہت سی باتیں نہ لکھائی جائیں ورنہ اس خط پر بھی شبہ کیا جائے گا۔ کتنا بھولا بھالا خیال ہے اور کتنا موثر واقعہ۔ اب دیکھیے اس داستان کو کس خوبی سے بیان کیا گیا ہے:

میری چھٹّی کو بہت طول نہ دینا بھیّا
اس طرح راہ میں کھو جاتی ہے سب کہتے ہیں

کون سی فوج میں شامل ہیں، مجھے یاد نہیں
بس یہ معلوم ہے ایران میں وہ رہتے ہیں

اس قطعہ میں جتنے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں وہ بڑے ہم آہنگ ہیں جن سے خود بہ خود ایک آہنگ تاثر پیدا ہوتا ہے۔اس سلسلے میں ایک بات قابل ذکر ہے۔میں نے اس کے مجموعہ ''رم جھم'' میں جب اس قطعہ کو پڑھا تو بہت اچھا معلوم ہوا تو اتنا اچھا کہ فوراً یاد ہو گیا لیکن اس طرح کہ مصرعہ اول میں بجائے بھیّا کے صاحب کا لفظ ذہن نشیں ہو گیا۔جب بھی قطعے کو پڑھتا تو ''میری چٹھی کو بہت طول نہ دینا صاحب'' پڑھا کرتا تھا مگر یہ احساس ضرور ہوتا تھا کہ میں خود غلط پڑھتا ہوں۔اتفاقاً ایک بار وہ مجموعہ دوبارہ دیکھنے کا اتفاق ہوا تو معاً اپنی غلطی کا احساس ہوا اور اس وقت سمجھ میں آیا کہ صرف ایک لفظ کی تبدیلی کتنی کارآمد ہوتی ہے۔

ایک اور قطعہ دیکھیے۔ایک نا کتخدا لڑکی کی ہم جولیاں جب وہ پنگھٹ پر پانی بھرنے جاتی ہے ایک نوجوان کا ذکر چھیڑتی ہیں جس میں طنز، ٹھٹھول، تمسخر سب ہی کچھ شامل ہوتا ہے۔لڑکی اس کی تردید کرتی ہے۔اس قطعہ میں نفس مفہوم سے زیادہ اس کا سادہ لہجہ قابلِ داد ہے۔گاؤں کی الہڑ دوشیزہ جو ''کاروبارِ شوق'' کی پہنائیوں اور ''کارسازیوں'' سے نا آشنا ہے کس سیدھے سادے انداز سے اپنی ساتھ والیوں کو مخاطب کرتی ہے جس میں تنبیہ، اپنا بچاؤ اور ساتھ ہی ساتھ اس نوجوان کی ضمنی طور پر تعریف سب ہی کچھ شامل ہے:

دیکھ ری تو پنگھٹ پر جا کر میرا ذکر نہ چھیڑا کر
میں کیا جانوں وہ کیسے ہیں کس کوچہ میں رہتے ہیں
میں نے کب تعریفیں کی ہیں ان کے بانکے نینوں کی
وہ اچھے خوش پوش جواں ہیں، میرے بھیّا کہتے ہیں

واعظانہ ریاکاری پر ایک حقیقت نما طنز دیکھیے:

وہ میرے گاؤں کی مسجد میں جل رہا ہے چراغ
یہ کون عابدِ شب زندہ دار ہے اس وقت
وہی تو ہے جو بہت سرد آہ بھرتا ہے

صبوحی اس کی گلی سے گزرتی ہے جس وقت

گاؤں کا جب کوئی آدمی فوج، پولیس یا ایسے ہی کسی محکمہ میں ملازم ہو جاتا ہے تو پھر وہ گاؤں میں سب سے ممتاز سمجھا جاتا ہے۔ ہر آدمی اس کو گاؤں کی ناک سمجھتا ہے۔ ایسے آدمی کے گھر والے اس کی نسبت سے اپنے آپ کو بڑا خوش قسمت سمجھتے ہیں۔ خصوصاً اس کی بیوی کے جذبات کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ جو گاؤں کی حدودِ اعتبار کے باعث نمایاں نہیں ہو پاتی۔ جب وہ اپنے شوہر کے آنے کی خبر سنتی ہے تو اس کے اندر ایک عجیب جذبۂ فکر پیدا ہو جاتا ہے۔ ادھر شوہر کو بھی اپنی بیوی کے سامنے اپنے سرکاری اعزاز کے اظہار میں ایک خاص کیف محسوس ہوتا ہے فرق صرف یہ ہے کہ شوہر اپنی ہر کیفیت سے اس کا اظہار کرتا ہے۔ لیکن عورت صرف ایک ''ادائے شرم'' ہی سے سب کچھ بتاتی ہے۔ ذیل کے قطعہ میں ایسا ہی ایک منظر دیکھیے:

دور وہ ننھے سے اسٹیشن پر اک گاڑی رُکی
سینہ تانے اک جواں اُترا ہے کس انداز سے
پاس ہی بوڑھی سی بیری کے تلے اک خوبرو
جھینپتی، ڈرتی سمٹتی اُٹھ رہی ہے ناز سے

ننھا سا اسٹیشن، جوان کا سینہ تانے اُترنا، اور بیری کے نیچے سے منتظر خوبرو کا جھینپتے، سمٹتے، ناز سے اُٹھنا ایسے علائم ہیں جو بڑی داستانِ شوق کے آئینہ دار ہیں۔ گاؤں کے رومان کا ایک دل کش پہلو دیکھیے:

ڈھول بجتے ہیں دنادن کی صدا آتی ہے
فصل کٹتی ہے، لچکتی ہے، بچھی جاتی ہے
نوجواں گاتے ہیں جب سانولے محبوب کا گیت
ایک دوشیزہ ٹھٹھک جاتی ہے شرماتی ہے

ماں باپ کی ''بندشِ احتیاطی'' کا ایک نقش دیکھیے۔ کتنی خوب صورتی سے بغیر کسی تفصیل کے سب کچھ بیان کر دیا گیا ہے:

نو عمر صبوحی کسی میلے میں نہ جائے
گر عید منانی ہے تو گاؤں میں منائے

وہ شوقِ ملاقات کو پابند نہ کرتی
آنگن کے حصاروں کو مگر کون گرائے

فصل کاٹنے کے دوران میں جو مواقع محبت حاصل ہوتے ہیں اس کا ایک پہلو دیکھیے:

درانتیوں کے لبوں پر فنا کے نغمے ہیں
سنہری فصل بچھی جا رہی ہے کٹ کٹ کر
یہ کس نے چھیڑ دیے بربطِ حیات کے تار
کھنڈر کی اوٹ میں کھلیان سے ذرا ہٹ کر

ایک قطعہ دیکھیے۔عنوان ہے ''اشارہ''جس کی اشاریت قابلِ داد ہے:

بزمِ دشمن میں مری آمد پہ کیوں حیراں ہو تم
میں نہ چھیڑوں گا محبت کی پرانی داستاں
بس یہ بتلا دو مجھے کیا اب بھی تم کو یاد ہیں
''وہ کھنڈر کے پاس بھرائی ہوئی سرگوشیاں''

اب ان کے دوسری قسم کے قطعے دیکھیے جن میں مختلف طور پر ''فکر و نظر'' کے ساتھ حقائقِ مرتعش بنائے گئے ہیں۔ان قطعات میں اسلوب بیان کے ساتھ ساتھ تفکر و تعمق کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔اتنی عمدہ کہ ان کا مستقل عنوان ''حقائق و بصائر'' رکھا جا سکتا ہے۔ان قطعات میں کہیں کہیں تفکر کے ساتھ ساتھ معنی آفرینی کی بھی بہت خوب مثالیں ملتی ہیں۔

شمع و پروانہ کی محبت ضرب المثل ہے لیکن شاعر کی نگاہ اس معروف مفروضہ سے ہٹ کر ایک نئی چیز پر پہنچتی ہے وہ اس معمولی سے واقعہ سے ایک نئی بات پیدا کرتا ہے۔پروانہ کی محبت کو ناقص بتاتے ہوئے دراصل ہمارے سامنے محبت کا ایک بلند معیار پیش کرتا ہے۔ملاحظہ ہو:

بجھتے ہی گجر اُڑے پتنگے
لالچ تھا یہ بندگی نہیں تھی
مٹی کے دیے کا ذکر کیسا
در اصل دیے کی لو حسیں تھی

اسی مفہوم کو ایک دوسرے قطعے میں زیادہ وضاحت سے پیش کیا ہے:

کھیل نہیں ہے عشق کی بازی، دل دینا آسان نہیں ہے
نوک پہ تکلے کی پلتا ہے روئی کا باریک سا دھاگا
کوئی مرے دل میں کہتا ہے یہ تو ہوس ہے عشق نہیں ہے
دیا جلا پروانہ آیا دیا بجھا پروانہ بھاگا

کتنی اچھوتی بات کہی ہے اور اس سے کتنا بلند ''درسیہ'' نتیجہ اخذ کیا ہے۔

ہندوستان کے نظامِ دولت کے پیدا کردہ افلاس پر ایک نظر دیکھیے۔ شاعر ایک نفرت آمیز تعجب کے ساتھ اس بوالعجبی کو بیان کرتا ہے کہ دولت آفریں کے ہاتھ ہی دولت سے خالی ہیں۔ وہ سوچتا ہے کہ کیا یہ ''بندر بانٹ'' تہذیب ہے؟ وہ پردۂ تہذیب میں غارت گری کو دیکھ کر جھنجھلا اُٹھتا ہے اور کہتا ہے:

جن کو میں نے ریشمی فرغل دیے
اُس نے بخشا ہے مجھے دامانِ چاک
کیا یہی تہذیب کی معراج ہے
جمع کر لاتا ہوں زر پاتا ہوں خاک

اس تہذیب کی برکتوں کو سربازار عریاں دیکھ کر اس کو ایک نفرت سی ہو جاتی ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ ہر نمایشی چیز قابلِ نفرت ہے۔ اس لیے کہ دنیا ہر چمک دار چیز کی طرف دستِ ہوس دراز کرتی ہے۔ اس لیے جب وہ ایک لڑکی کو کھدّر کا لباس پہنے دیکھتا ہے تو بہت خوش ہوتا کیوں کہ اس کے نزدیک یہ اجتناب ہی اس کی ملکوتیت کا ضامن ہے:

کھدّر کا نیا لباس پہنے
کس شان سے تو گلی میں آئی
صد شکر کہ جانتی نہیں تو
کم خواب پرست ہے خدائی

سنگِ راہ کی گراں باریوں کو خاطر میں نہ لانا ہی ارتقا کی ضمانت ہے۔ شاعر اس بات کو درسِ عمل کے لیے ضروری سمجھتے ہوئے کتنا عمدہ تفہیمی پیرایہ اختیار کرتا ہے:

ابھی تو جھیل کی لہروں پہ ہے سکوں طاری
ابھی تو دور ہے طوفان باد و باراں کا
سفینہ راں نہ پلٹ دیکھ کر بھنور کے نشاں
یہ ایک رقص ہے موجود کے قلبِ سوزاں کا

اسی بات کو ایک دوسری جگہ زیادہ تشریح سے بیان کرتا ہے۔ مصائب کو ابتدائیات سے تعبیر کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

ابھی تو چند بگولے اُٹھے تھے صحرا میں
غبارِ راہ میں کیوں کارواں بھٹکنے لگا
ابھی تو آئیں گے پُر ہول آندھیوں کے پرے
ابھی سے کانٹا سا کیوں قلب میں کھٹکنے لگا

ارتقائے انسانیت کے لیے باولین چیز ذہنی وسعت ہے۔ تنگ نظر اور تنگ دل افراد و اقوام کبھی کسی منزل پر نہیں پہنچ سکتیں:

تو اپنے یقینوں کو جب آزاد کرے گا
تب جا کے یہ اوہام کے زنجیر کھلے گی
ورنہ تری محبوس خرد مرے ہمدم
مر کر بھی مقدر کی نہ تحریر کھلے گی

عزمِ حیات کا ایک پہلو دیکھیے کتنی صداقتِ یقین کا اظہار کیا گیا ہے:

ان بھیانک جلی چٹانوں میں
زندگی کا سُراغ پاؤں گا
ہم سفر تو ٹھہر سکے تو ٹھہر
میں تو اُن چوٹیوں پہ جاؤں گا

حیات کے پیچ وخم لانہایت ہیں۔ جس پہلو کو ہم سلجھا ہوا سمجھتے ہیں وہ درحقیقت سب سے زیادہ الجھا ہوا ہوتا ہے۔ اوراسی لیے انسان کسی بھی منزل پر اطمینانِ سکون حاصل نہیں کرسکتا۔ یہی علمِ ناتمام ضامن ارتقا ہے:

ہر نئے پہلو میں کتنے رنگ ہیں
اور ان رنگوں میں کتنے پیچ و خم
ہر نئے خم میں کئی باریکیاں
اور ان باریکیوں کے زیر و بم

مجبوریِ انسانی کا ایک خاکہ دیکھیے:

کتنے رازوں کے پھول میں نے چنے
ہاں مگر ایک ہی کلی نہ کھلی
مانگ کر طولِ زندگی کی دعا
ہاتھ پھیلائے جب تو موت ملی

ایک بے مثل تعبیر دیکھیے، کتنا پیش پا افتادہ واقعہ ہے لیکن کتنا بلیغ نتیجہ نکالا ہے:

کنول کا پھول کھل کر مسکرایا
ادھر سے ایک بھنوا اُڑ کے آیا
گھڑی بھر چوس کر رس پر سنوارے
اُڑا اور اُڑ کے پھر واپس نہ آیا

نیرنگِ محبت کا ایک منظر دیکھیے۔ تنگنائے رومان کے علاوہ اگر آپ بہ غور دیکھیں تو ہماری زندگی کے صدہا واقعات پر صادق آسکتا ہے:

محبت میں گنوا دی زیست لیکن
سمجھ میں رازِ جانانہ نہ آیا
لگایا شمع نے سینے سے جس کو
پلٹ کر پھر وہ پروانہ نہ آیا

ایک بے نظیر تشبیہ دیکھیے۔ محسوسات کو مادیات سے اس عمدہ طرح تشبیہ دینا بہت مشکل ہے:

میرے دل کی بس وہی حالت ہوئی
جب وہ آیا مسکرا کر چل دیا

جیسے بچہ نے شگفتہ پھول کو
توڑ کر سونگھا نچایا مل دیا

حسنِ تعبیر کی تین مثالیں دیکھیے، کتنی ندرت اور کتنا انوکھا پن ہے:

خدا نکردہ تری آنکھیں اور اشک آلود
نہیں نگاہ محبت فریب کھاتی ہے
یہ دور رفتہ کے ہیں چند آئینے جن سے
مرے شعور پہ مستی سی چھائی جاتی ہے

......

پھول تم پر نثار ہوتے ہیں
اور تم گاگریں اُٹھاتی ہو
یہ کوئی چوٹ ہے مشیت پر
یا مجھے آئینہ دکھاتی ہو

ایک اور قطعہ دیکھیے۔ عنوان ہے ''رقاصہ سے'':

کیوں نہ مرغوب ہوں ادائیں تری
تو حسیں بھی ہے نوجواں بھی ہے
لیکن اک گیت بھی تو رقص کے ساتھ
زندگی رم بھی ہے فغاں بھی ہے

کتنا عجیب پیرایہ ہے۔ پہلے تین مصرعوں سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ چوتھا مصرع اتنا بھرپور ہوگا۔

اب ان کے خالص رومانی قطعات دیکھیے۔ ان کے بیش تر قطعوں میں ضمناً محبت کا بیاں ملتا ہے۔ حسن داستان کے لیے جس سے انھوں نے ایک سانچے کا کام لیا ہے لیکن ان کے خالص جذباتی قطعے بھی کچھ کم حسیں نہیں۔ ان قطعوں کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا۔ محاکاتی اور مطلق ''کیفیات'' کے ترجمان۔ اول الذکر قسم کی صرف چار مثالیں دیکھیے۔ طول کلام مانع ہے ورنہ کسی قدر توضیح سے پیش کرتا۔ شبابِ بے پروا کی ایک تصویر دیکھیے۔ کتنے حسین خطوط سے مزین ہے:

اوڑھنی کے ساتھ اک جھمکا اٹک کر رہ گیا
اور جھمکے میں ہیں بالوں کی لٹیں اُلجھی ہوئی
لب کھلے، چہرہ شفق آلود آنکھوں میں ہنسی
حسن کی ژولیدگی ہے کس قدر سلجھی ہوئی

......

حکمت اہلِ مدرسہ کا غرور
میری وحشت سے دب کے ہار گیا
تیرا گھبرا کے مسکرا دینا
زندگی کی نقاب اتار گیا

......

کرنوں کی تمازت میں دمکتے ہوئے بُندے
لہروں کے تھپیڑوں میں لہکتا ہوا آنچل
ہر گام پہ پازیب کا دھیما سا چھناکا
کیوں پھر سے ہری کرتی ہو اُمید کی کونپل

......

ٹھمک ٹھمک کے چلی جا رہی ہے پنہاری
چھلک چھلک کے گریباں تک آ گیا پانی
پھر اک بھیگی ہوئی رات کا خیال آیا
پھر اک شبیہ نظر آئی جانی پہچانی

انسان نہ مطلق اہرمن ہوسکتا ہے اور نہ صرف دیوتا۔ وہ انسان ہے اور اس کو انسان ہی رہنا چاہیے۔ یہی اس کی قدر و قیمت ہے۔ ایک انسان مختلف اوقات میں مختلف باتیں سوچتا ہے اور مختلف باتیں کرتا ہے اس لیے یہ دیکھا جاتا ہے کہ کسی انسان کی زندگی سپاٹ اور جامد تو نہیں ہے۔ محبت کائنات وحیات کا جزو اعظم ہے جس کے بغیر کوئی بھی چیز مکمل نہیں کہی جاسکتی۔ یہاں ایک بات بتا دینا ضروری ہے کہ محبت کا

ملکوتی تصور یعنی ایسا تصور جس میں ایک پتھر کے ٹکڑے اور ایک گوشت پوست کے انسان میں کوئی فرق نہ کیا جا سکے اور جہاں ہر بات زمین کے مظاہر و سراپا سے نکال کر، آسمان کی موہومہ رقص گاہوں تک پہنچا نا اس کا کمال سمجھا جائے در حقیقت ''جمالیات'' سے ناواقفیت اور اپنی خود ذوقی کا اعلان ہے۔ایک نوجوان کا محبوب ایک نوجوان انسان ہی ہو سکتا ہے۔جس میں حیا بھی ہو اور ''انداز تُرکانہ'' بھی۔کسی ایسی چیز کو محبوب فرض کرنا جس تک اپنی رسائی نہ ہو سکے۔یا جس کا پوری طرح تصور نہ کیا جا سکے۔محبت نہیں کچھ اور ہے جس کو بہت سے دوسرے مقدس ناموں سے تو موسوم کیا جا سکتا ہے لیکن اس پُر معصیت ''کارگاہِ شیشہ گراں'' سے متعلق نہیں کیا جا سکتا۔

عمر چند خانوں میں تقسیم ہے۔لڑک پن، جوانی، بڑھاپا، اب اگر جوانی میں بڑھاپے والی سنجیدگی کو تلاش کیا جائے یا اس کی کوشش کی جائے تو ایک لایعنی سی بات ہو گی۔میں بار بار سوچتا ہوں کہ جو لوگ جوانی ہی میں بوڑھے ہو جاتے ہیں وہ بڑھاپے میں کیا کریں گے اس لیے کہ ان کو جو بڑھاپے میں کرنا ہے وہ اس سے پہلے ہی کر چکے ہیں۔ورنہ یوں تو بہ قول شخصے موچی کو عرش پر بھی بے گار ہی نصیب ہو گی۔بہر حال اب آپ وہ دل کی دھڑکنیں دیکھیے جو اپنی نشتریت کے باعث حد درجہ اثر انگیز ہیں اور کافی حد تک خیال آفریں:

آسماں پر گھٹائیں چھانے لگیں
ٹھنڈی ٹھنڈی ہوائیں آنے لگیں
بات کیا ہے کہ تجھ کو دیکھے بغیر
مجھ کو انگڑائیاں سی آنے لگیں

......

گرتی ہوئی بوندوں میں یہ جھنکار ہے کیسی
بہتے ہوئے پانی کی یہ رفتار ہے کیسی
اے حسن کی درگاہ کے راندے ہوئے خوابو
یخ بستہ ہواؤں میں یہ تلوار ہے کیسی

......

گھٹا افق سے اٹھی گونجتی گرجتی ہوئی
وہ کھیت جوشِ مسرت سے رقص کرنے لگے
اُلٹ گئی ہے اچانک مگر بساطِ خیال
پرانے داغ نئی شان سے اُبھرنے لگے

......

ان کے ملنے کی تمنا مٹ چکی
ان کا یاد آنا فسانہ ہو چکا
ہم گنا کرتے تھے ان زلفوں کے خم
وہ بھی اک دن تھا زمانہ ہو چکا

......

چھت سے یوں آنچل ہلا دینا بھی کوئی بات ہے
آ مری باہوں پہ بکھرا دے اندھیری کاکلیں
سارا عالم سو رہا ہے رات ہے برسات ہے
آ اکٹھّے طے کریں کون و مکاں کی منزلیں

جوانی کا ایک بھرپور تصور دیکھیے۔ بہت سے دلوں کی دھڑکنیں اس تخیل سے ہم آہنگ ملیں گی:

پھیکی پھیکی چاندنی ہو ہلکا ہلکا ابر ہو
ایک جنگل میں ہوں بل کھاتے ہوئے جھرنے رواں
چار سو پھولوں کی خوشبو سے معطر ہو فضا
ادراک بربط پہ لہراتی ہوں تیری انگلیاں

متذکرہ صدر خوبیوں کے علاوہ دو اور قابل قدر باتیں پائی جاتی ہیں۔ ایک تو رجائیت پورے مجموعے میں کشاکش زندگی سے تنگ آکر کہیں بھی یاسیت و قنوطیت کا رنگ نہیں پیدا ہوتا بلکہ ایک جوش و ولولہ کا احساس ملتا ہے۔ یہ بڑی قابلِ قدر بات ہے۔ ان کے یہاں فراریت و گریز نہیں۔ اگر کہیں کشاکشِ حیات کے ردعمل کا ذکر ہے بھی تو ایک ''درسیہ'' انداز میں۔ انھوں نے اپنی اس خصوصیت کو بڑے سلیقے

سے ایک جگہ بیان کیا ہے:

کون کہتا ہے اپنے شعروں میں
زندگی سے گریز کرتا ہوں
موت کو کب پکارتا ہوں میں
زیست کی آگ تیز کرتا ہوں

اگر آپ ان کے قطعات کا بالاستیعاب مطالعہ کریں تو یہ ''زیست کی آگ'' ہر جگہ تیز تر ملے گی۔

دوسری چیز جو اس سے بھی زیادہ مستحسن ہے وہ ہندی شاعری کے طرز پر عورت کی جانب سے اظہار محبت ہے۔ یہ رنگ ہر جگہ نہیں بل کہ جہاں جہاں دیہاتی آب ورنگ سے مرقعے تیار کیے گئے ہیں وہاں عورت کی جانب سے محبت کا اظہار ہے۔ دورِ جدید کے کچھ نئے شعرا نے حقیقت پسندی کے دھوکے میں عورت کو محبوب قرار دے کر اس زور شور سے اس کا پروپگینڈا کیا کہ وہ چیز بجائے خود ان کی مریضانہ جنسی ذہنیت کی عکاس ہوگئی۔ جب بھی کسی چیز میں جذباتی شیفتگی کو زیادہ دخل دیا جاتا ہے تو اس کا انجام ایسا ہی ہوتا ہے۔

ندیم کے ایسے قطعے جن میں عورت کی جانب سے اظہار محبت ہے۔ چوں کہ دیہاتی ماحول کے انعکاسات ہیں اس لیے ان میں کسی قسم کا احساس تبائن پیدا ہونے کے بجائے صداقت بیان کا اندازہ ہوتا ہے۔

ندیم کے یہاں جیسا کہ میں اس سے قبل بھی کہہ چکا ہوں۔ زندگی کی مختلف کیفیات کا بیان ملتا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کا مشاہدہ وسیع ہے۔ اور ذہن مفروضات سے خالی۔ ایک ہی بات کو ہر جگہ کہے جانا، یا ہر بات کو اپنے تراشیدہ سانچوں میں ڈھالنا آرٹ کے بلند معیار کے منافی ہے۔ بد قسمتی سے ہمارے اکثر جدید فن کار اسی خوش فہمی کا شکار ہوکر رہ گئے ہیں۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ ہمارے اساتذہ صرف لفظی بازی گری کے ماہر ہوکر رہ گئے تھے۔

آج جب کہ قدیم وجدید کے علم بردار باہم دست وگریباں ہیں بغیر یہ دیکھے ہوئے کہ ہم کیا کررہے ہیں۔ کسی شاعر کا درمیانی راستے پر گامزن ہونا اور افراط وتفریط سے مصؤن رہنا مغتنمات سے ہے خدا کرے کہ ان کی یہ جواں سال متانت قائم رہے۔

ان کے یہاں زبان و بیان کے کچھ عیوب بھی ملتے ہیں جن کی طرف مضمون اول میں کسی حد تک وضاحت سے لکھ چکا ہوں۔ یہ ماننے میں کسی کو تامل نہ ہوگا کہ ان کے معائب کلام محاسن کے سامنے بہت کم ہیں۔ اتنے کم کہ جن کی آج کے دوسرے بہت سے شعرا کے یہاں مثال نہیں ملتی اور جن کے بیش تر زادہ ہائے فکر ''یتیم و عسیر'' ہوتے ہیں۔

(ماہ نامہ شاعر، آگرہ، جلد 21، شمارہ 7، مدیر اعجاز صدیقی، جولائی 1950، ص 15 تا 22)

○○○

صفؔی کی شاعرانہ قدر و قیمت

آج یومِ صفؔی منایا جا رہا ہے۔ قاعدہ ہے کہ ایسے مواقع پر بہت سی محفوظ ہمدردیاں بروئے کار آجاتی ہیں۔ اور مرنے والے سے عقیدت کے زیادہ سے زیادہ التزامات وابستہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ حالاں کہ شاعری بھی انسانی زندگی کی طرح بہت سے پہلو رکھتی ہے اور آدمی کی یہ کوئی خوبی نہیں کہ وہ فرشتہ ہو جائے۔ حالؔی کے ایک تذکرہ کو محض اسی بنا پر ''کتاب المناقب'' کہا گیا تھا۔ لہٰذا ضروری ہے کہ ہم ان پر گفتگو کرتے وقت ان کی صحیح قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کریں۔

صفؔی 1862 میں پیدا ہوئے یعنی جب لکھنؤ میں آتشؔ و انیسؔ زندہ تھے اور ناسخؔ کا رنگِ شاعری شباب پر تھا۔ جو غیر شاعرانہ وبا ناسخؔ سے شروع ہوئی تھی اس کو اُن کے اور آتشؔ کے شاگردوں نے بڑی سعادت مندی سے قائم رکھنے کی کوشش کی لیکن ان میں کوئی ناسخؔ کی طرح صاحبِ اعتبار نہیں تھا۔ یہاں تک کہ لکھنؤ نے یہ خدمت امیؔر مینائی کے سپرد کی جو اپنے علم و فضل اور واقف کاری کے باعث ایک ممتاز شخصیت رکھتے تھے۔ اور واقعہ بھی یہ ہے کہ امیؔر نے اپنے استاد اسیؔر اور حریف داغؔ کے اسالیب کو اس بدنام سرمایے سے اتنا ہم آہنگ کیا کہ کچھ دیر کے لیے بہت سے بُرا کہنے والے بھی رعایت پر مجبور ہو گئے اگر چہ یہ نمود سیمائی زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکی۔ یہ تھا ان کا ابتدائی شعری ماحول۔

کہا جاتا ہے کہ صفؔی نے 14 سال کی عمر سے شعر کہنا شروع کر دیا تھا یعنی جب انیسؔ اور آتشؔ کے آخری دن تھے، منیؔر بوڑھے ہو چکے تھے اور امیؔر، داغؔ، جلالؔ کی شاعرانہ شہرت آخری حدوں پر تھی۔ ضروری تھا کہ وہاں لوگوں سے متاثر ہوتے اور ایسا ہوا بھی، لیکن چوں کہ آدمی ذہین تھے اور صاحبِ نظر۔ لہٰذا رکاکت اور ابتذال سے بچ گئے اور ساتھ ہی ساتھ نظم نگاری کی طرف متوجہ ہو کر انھوں نے اپنے

اس احساس کے شعوری ہونے کا بھی ثبوت دیا۔ایک ایسے دور میں جب کہ ماحول یکسر یک طرفہ ہو۔ گرد و پیش پر ایک ہی رنگ چھایا ہوا ہو اور اس کے ساتھ ساتھ بزرگوں سے ورثہ میں ملی ہوئی روایتیں اس کی تائید کر رہی ہوں ۔کسی شخص کا اپنے لیے ایک علاحدہ راستہ متعین کرنا اور اس کو قائم بھی رکھنا بڑی چیز ہے۔ایسی فضا میں جہاں برسوں سے ایک ہی لہجہ پُل صراط کی سی روایتی اہمیت کے ساتھ جائے گیر ہو کسی نئی لَے میں نغمہ بلند کرنا بہت ذہنی صلاحیت کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔

صفؔی کی ادبی شخصیت اس بنا پر اور زیادہ اہم ہے کہ وہ دورِ جدید و قدیم کے عبوری دور کی مکمل نمایندگی کرتے ہیں۔انھوں نے 1874 سے شعر کہنا شروع کیا۔یہ وہ دور تھا کہ معیشت و تمدن کے وہ تصادمات جن کی ابتدا غدر سے ہوئی تھی کسی حد تک ظاہر ہو چکے تھے۔جب وہ اپنی عمر کی نصف منزل پر پہنچے اس وقت اس ٹکراؤ کے نتیجے بھی آنا شروع ہو گئے تھے جب اُن کی عمر تہائی پر پہنچی تو ہندوستان کی ذہنی کائنات کئی حصوں میں بٹ گئی تھی اور جب وہ مرے تو بنیادی طور پر دو حصوں میں تقسیم ہو چکی تھی۔

صفؔی کے یہاں ان ادوار کی مسلسل یا مربوط ترجمانی نہیں ملتی لیکن کچھ ہلکے ہلکے متفرق اشارے ضرور ملتے ہیں۔ان کی نظموں میں چکبستؔ کی سی صاف گوئی ، اقبالؔ کی سی گہرائی اور جوشؔ کی سی تیزی نہیں لیکن بے داری آزادی کا پُر خلوص مفہوم ضرور ملتا ہے اور یہی ان کی قدر و قیمت ہے۔

صفؔی کی نظموں میں گیرائی و گہرائی نہ ہونے کے کئی سبب ہو سکتے ہیں جس میں سے ایک سبب یہ بھی ہے کہ انھوں نے بیش تر قومی و سیاسی نظمیں ایک خاص رجحان کے ماتحت لکھیں۔ان نظموں میں مسدس کی طرح مسلمانوں سے خطاب ہے یا اس کے مترادف انداز برتا گیا ہے جس کے نتیجے میں ان کا دائرہ محدود ہو گیا ہے۔وہ چوں کہ اقبالؔ کی طرح کوئی بلند فلسفیانہ پس منظر نہیں رکھتے تھے لہٰذا ان کی نظموں میں اس محدودیت کے باعث ہمہ گیری نہ پیدا ہو سکی۔

کہا جاتا ہے کہ ان کی بیش تر قومی نظمیں ایک خاص فرقے کے لیے لکھی گئی ہیں اور ان میں سے بھی اکثر مخصوص کانفرنسوں سے متعلق ہیں۔اگر ہم پہلی بات کو زیادہ وسعت دے کر انھیں عام مسلمانوں سے متعلق کر دیں تب بھی وہ زیادہ کار آمد نہیں بنا سکتیں جس کی پہلی وجہ تو ان کے مبہم اور مقید قومی و سیاسی تصورات ہیں۔انھوں نے ان نظموں میں دوسرے پہلو بھی پیش کیے ہیں لیکن وہ کوئی علاحدہ حیثیت نہیں رکھتے۔مولانا کی عادت تھی کہ اگر کسی مقام یا کسی واقعہ کا ذکر کرتے تھے تو اُس سے متعلق و مماثل دوسری

باتوں کا بھی ذکر کرتے جاتے تھے۔ انھوں نے الٰہ آباد کی ایک قومی کانفرنس کے لیے اپنی ایک نظم میں قومی درسیات کے ساتھ ساتھ الٰہ آباد کے خسرو باغ، اس کے اندر کے مقبرے اور دوسری کئی چیزوں کا ذکر کیا ہے۔ اس کے علاوہ وہاں کی کئی دوسری مشہور چیزیں مثلاً اکبر، امرود اور پنڈت نہرو مع خاندان کے اس ذکر میں شامل ہیں۔ اس سے ان کی رواداری، خلوص اور وسعت مشاہدہ کا ثبوت ملتا ہے۔ لیکن یہی چیز دراصل ان کو حقیقی مقصد کے بے لاگ بیان سے دور کر دیتی ہے، وہ اس قسم کی طویل نظموں میں جزئیاتی پھیلاؤ کے باعث اصل مفہوم کو بہت دیر میں ادا کر پاتے تھے ممکن ہے کہ وہ اس طوالت کو نظم میں دلکشی یا تنوع پیدا کرنے کا سبب سمجھتے ہوں یا اس سے ایک اثر آفریں فضا قائم کرنا چاہتے ہوں۔ اُن کی ایسی طویل نظمیں قدیم قصیدوں سے مشابہ کہی جا سکتی ہیں۔ جن میں مدعا سے پہلے اتنے ہی اشعار میں تشبیب ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی وہ نظم جس کا پہلا شعر یہ ہے:

زندہ ہیں اگر زندہ دنیا کو دکھا دیں گے
مشرق کا سِرا اُٹھ کر مغرب سے ملا دیں گے

اپنے اختصار کے باعث بہ نسبت دوسری نظموں کے زیادہ پُر زور بھی ہے اور مشہور بھی۔

مولانا کے تصورات نسبتاً قدیم تھے۔ وہ پرانی قدروں کے ایک اچھے قدر کرنے والے تھے۔ ان کا تصورِ اصلاح اور درسِ قومی ایک چہار دیواری کا مرہون تھا۔ وہ اس وقت بھی اصلاح کا درس دے رہے تھے جب دوسرے ان سے زیادہ ملکی و قومی واقف کار انقلاب کی ضرورت پر زور دیتے تھے۔ انھوں نے ایک خاص ماحول میں تربیت پائی تھی۔ وہ خود بھی لکھنؤ کی شریفانہ تہذیب کا جیتا جاگتا نمونہ تھے۔ لہٰذا ضروری تھا کہ وہ اصلاح ہی تک رہتے کیوں کہ اس سے آگے بڑھنے کا مطلب ہوتا تہذیب کے شریفانہ و غیر شریفانہ معیار پر بھی نظر ثانی کرنا جس کے لیے غالباً مولانا تیار نہ ہو سکتے تھے۔ اُنھوں نے اپنی ایک نظم میں اس کا شکوہ بھی کیا ہے کہ شاعری جب سے شاہی نوازشات سے محروم ہوئی ہے تب سے وہ اپنی معیارات کھو بیٹھی ہے۔ ظاہر ہے کہ اتنے محدود تصورات کے ساتھ کوئی بھی انقلابی چیز تخلیق نہیں کی جا سکتی۔

دوسری کمی ان کی نظموں کا یک رنگ اسلوب ہے۔ مولانا نے تصوراتی طور پر کوئی بلند چیز پیش نہیں کی۔ لیکن اگر وہ خارجی طور پر اسلوب میں کوئی جدت یا ندرت پیدا کر سکتے تب بھی ان کا خلوص شعری زیادہ دل کش اور رموثر ہو جاتا۔ وہ بات بڑے معصومانہ خلوص اور ہم دردی سے کہا کرتے تھے لیکن

وہ بات بجائے خود نا تمام ہوتی تھی اور پیرایۂ ادا بھی مہر شدہ لہٰذا وہ اپنی حدوں سے آگے نہیں بڑھ پاتی تھی۔ اُنھوں نے نہ تو چکبست کی طرح عام اور بے لاگ تخاطب برتا اور نہ جوشؔ کی طرح خارجی زور و اثر پیدا کر سکے۔ اقبالؔ کا کوئی ذکر نہیں۔ ان کا اسلوب وہی تھا جو ان سے پہلے حالیؔ اور اسماعیلؔ اور آزادؔ برت چکے تھے۔ لیکن اُن لوگوں کی باتیں اُس زمانے کے لیے نئی تھیں اور ضروری بھی لہٰذا وہ کارآمد ہوئیں اور قابلِ توجہ بھی۔ اُس زمانے میں ہر چیز بدل چکی تھی۔ لہٰذا وہ قبولِ عام نہ حاصل ہو سکا۔ یا زیادہ صحیح طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ آج ہر چیز عوامی افادیت کے معیار پر پرکھی جاتی ہے۔ اور مولانا اس ''ارزاں فروشی'' کو گوارا نہیں کر سکتے تھے، جس کی بڑی وجہ ان کا مخصوص ماحول، مخصوص تصورات، ابتدائی نشو و نما کے اثرات اور مخصوص دائرۂ فکر تھا لیکن ان سب باتوں کے ساتھ ساتھ یہ ماننا پڑے گا کہ اس لکھنؤ میں جہاں دورِ آخر میں عزیزؔ جیسے ''ذاکر'' قسم کے شاعر ہوتے رہے ان کی شاعرانہ انفرادیت قابلِ تحسین و صد ہزار تحسین ہے۔ ماحول سے اتنا الگ ہو کر چلنا بھی بہت قابلِ قدر ہے۔ اور یہی وہ منزل یا معیار ہے جس کو سامنے رکھتے ہوئے، ثاقبؔ، آرزوؔ اور ان کی طرح دوسرے اساتذہ کو صفیؔ کے مقابل اتنی اہمیت نہیں اور نہ اتنی قابلِ ذکر شخصی انفرادیت، اگرچہ آرزوؔ کی غزلیں صفیؔ سے کہیں زیادہ جاندار ہیں اور کہیں زیادہ دل کش، نیز استناد کے اعتبار سے بھی اتنی ہی مستند۔

شاعرانہ قدر و قیمت کے اعتبار سے ان کا سارا کلام متاعِ گراں ارز ہے۔ ان کے کلام کی خصوصیات میں زبان و بیان کی صفائی اور بندش کی چستی خصوصیت رکھتی ہیں۔ انھیں چیزوں کو آتشؔ نے مرصع سازی سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن ان کے کلام میں صرف مرصع سازی ہی نہیں ہے وہ اپنے مفہوم کے اعتبار سے بھی کسی حد تک کام کی چیز ہے۔

اُن کی قومی اور متعدد بیانیہ نظموں میں روانی و اثر کی کمی نہیں لیکن ان کی تاریخی نظموں میں باوصف روانی و چستی کے اثر کم ہو جاتا ہے۔ ان کی نظم ''بہار'' میں جہاں اتنے اچھے شعر ملتے ہیں کہ:

دیکھیے فلسفیانہ تو نباتات کا جوش
پیکر روح نباتی میں ہے ذرات کا جوش
ہر طرف جوشِ بہار اور یہ برسات کا جوش
اُف کسی حسن خود آرا کے خیالات کا جوش

یہ سلیقہ کہیں نیچر کو تھا گل کاری میں
کوئی معشوق ہے اس پردۂ زنگاری میں
تھے نہاں خاک کے پردے میں جو اب تک اسرار
سب نمودار ہوئے بن کے وہی نقش و نگار
جس طرف آنکھ اٹھاؤ نظر آتی ہے بہار
چشمۂ آبِ رواں عکس فروشِ گل زار
آبشاروں نے بلندی پہ جڑے آئینے
قدِ آدم سے بھی کچھ اور بڑے آئینے

وہاں ان کی نظم ''ممبئی'' میں اگرچہ بندش کے ایسے نمونے بھی ملتے ہیں کہ:

تیری چوکھٹ جس نے چومی نصف حاجی ہو گیا

لیکن پوری نظم اثر سے معرا ہے اور نظم کی روانی و چستی بھی اس کا بدل نہ ہو سکی۔ چند بند دیکھیے:

جا بہ جا مضبوط چٹانوں کی پتھریلی فصیل
زیبِ ساحل صف بہ صف اشجار انجیر و نخیل
باد صر صر تا نہ آبادی میں ہو آکر دخیل
گولہ باری کرتے رہتے ہیں درختِ نارجیل
جاذب باد سموم و سایہ افگن بار در
خوانِ نعمت ہر مسافر کے لیے اک اک شجر
لے کے بالائے جبل سے تا نشیبِ موج خیز
ہے نسیمِ دامنِ ساحل مفرح عطر بیز
پرتگیزی شاہزادی کو ملا تھا جب جہیز
بمبئی شامل تھا لیکن تھا نصیبے کا یہ تیز
کمپنی کے ہاتھ آیا اس کی قسمت یوں پھری
سال میں دس پونڈ دیتی تھی زرِ متاجری

قبل اٹھارہ سو اٹھارہ کے یہ کچھ بھی نہ تھا
انگریزوں سے مگر پسپا ہوا جب پیشوا
پھر اسے بوماً قیوماً ارج ملتا ہی رہا
قلعہ بھی تعمیر، ہائی کورٹ بھی قائم ہوا
اب گورنر کا امیر الجبر کا ہے مستقر
ایک یونی ورسٹی بھی اس میں آتی ہے نظر
عام پیدا وار کیا ہے، پنبہ غلہ، میوہ جات
خاص صناعی کی چیزیں روئی، چمڑا اور دہات
رہنے والوں کو تجارت کی طرف سے التفات
اور گجراتی ہی میں کرتے ہیں جب کرتے ہیں بات
ہیں بڑی تعداد میں ہندو، مسلماں پارسی
چند قومیں رہتی ہیں ان کے علاوہ اور بھی
دوسرا نمبر ہے آبادی میں اب اس شہر کا
چوڑی سڑکوں پر دو رویہ گُل دکانیں خوشنما
صاف ستھرا چپہ چپہ معتدل آب و ہوا
رفتہ رفتہ ہرد سادر کا یہ مرکز بن گیا
راہ اُس کی بھی نہ روکی جس نے پہنچائی گزند
اس رواداری پہ ہے طاعون تک احسان مند

اقتباس کافی طویل ہو گیا ہے۔ دیکھیے ہر بات کا بیان کتنا سلجھا ہوا ہے لیکن تاثر نہیں۔ آمنے سامنے کی باتیں ہیں لیکن بے کیف۔ استادانہ انداز میں مگر نشتریت سے مبرا۔

حالؔی کے مرثیہ غالبؔ کو پڑھ کر حالؔی کے دلی رنج اور غالبؔ کی عظمت دونوں کا گہرا احساس ہوتا ہے لیکن صفؔی نے جو مرثیہ حالؔی لکھا ہے اس میں یہ بات نہیں۔ دونوں نے مرنے والے کی ذات و صفات کے بیان سے اثر آفرینی کا کام لیا ہے۔ حالؔی کا بیان اثر میں اپنی نظیر نہیں رکھتا۔ ان کے چند شعر دیکھیے:

تھیں تو دل میں اُسی کی باتیں تھیں
لے چلیں اب وطن کو کیا سوغات
دل کو باتیں جب اس کی یاد آئیں
کس کی باتوں سے دل کو بہلائیں
کس کو جا کر سنائیں شعر و غزل
کس سے دادِ سخن وری پائیں
مرثیہ اس کا لکھتے ہیں احباب
کس سے اصلاح لیں کدھر جائیں
لوگ کچھ پوچھنے کو آئے ہیں
اہلِ میت جنازہ ٹھہرائیں
چشمِ دوراں سے آج چھپتی ہے
انوریؔ و کمالؔ کی صورت
لوحِ امکاں سے آج مٹتی ہے
علم و فضل و کمال کی صورت

ان اشعار میں بے پناہ تاثیریت ہے، معلوم ہوتا ہے جذبات نے حقیقی شکل اختیار کر لی ہے۔ برخلاف اس کے صفیؔ کے یہاں حالاں کہ روانی و سادگی ویسی ہی ہے لیکن اثر نہیں، دیکھیے:

سعدیؔ عطار اس صدی کا
طینت میں اثر نہ تھا بدی کا
دل آئینہ عشقِ سرمدی کا
پُتلا خُلقِ محمدیؐ کا
تھا حسنِ عمل سے جس کو رشتہ
قالب میں بشر کے اک فرشتہ
سلطانِ قلمرو خیالی

اقلیم سخن کا بابِ عالی
بے مثل مثالِ بے مثالی
شمس العلما جنابِ حالی
ذی عزت و خواجۂ گرامی
الطاف حسین نامِ نامی
سنجیدہ کلام نغمۂ راز
اندوہ رُبائے طبعِ ناساز
سیدھا سادھا وہ اس کا انداز
تھا سحر حلال بلکہ اعجاز
پھونکی وہ سخن میں اک نئی روح
زندہ ہوئے پھر قلوب مذبوح

ان اشعار سے کوئی نقش دل پر مرتسم نہیں ہوتا بل کہ اگر صرف آخری دو بند ہی کسی کے سامنے پڑھے جائیں تو وہ ان کو مرثیہ کہہ بھی نہیں سکتا لیکن جیسا کہ میں اس سے پہلے کہہ چکا ہوں ان کی قومی نظموں میں کافی اثر ہوتا ہے جس کی وجہ ان کا خلوص ہے۔ان کی ایک نظم کا بہت مشہور شعر ہے کہ:

اسلام کی فطرت میں قدرت نے لچک دی ہے
اتنا ہی یہ اُبھرے گا جتنا کہ دبا دیں گے

کتنے تیور ہیں۔یہی اعتمادی کیفیت قریب قریب ان کی ہر قومی نظم میں نظر آتی ہے (علاوہ ان نظموں کے جو بہت طویل ہیں) جو شخص ایسے شعر کہے کہ:

دھارے میں سمندر کے بجلی کا خزانہ ہے
بہتے ہوئے پانی میں ہم آگ لگا دیں گے

اس کے زورِ بیان کی کیا تعریف کی جاسکتی ہے۔کاش ان کا خطابی یا افادی دائرہ زیادہ وسیع ہوتا!

مولانا نے اپنی طویل عمر میں بہت کچھ کہا۔انھوں نے جتنی نظمیں لکھیں غالباً اتنی ہی غزلیں بھی لکھیں یا اس سے زیادہ۔وہ اس دور کے پروردہ یافتہ تھے جب غزل ہی حاصلِ کُل تھی لیکن ان کی نظموں

میں جتنا زور دار اثر ہے ان کی غزلوں میں نہیں۔ ان کی غزلیات کو یہ درجہ نہ حاصل ہو سکا۔ ان کی غزلوں میں مشاقانہ اور اُستادانہ انداز ہر گام پر ملتے ہیں۔ زبان کے اعتبار سے وہ درجۂ اول کی حیثیت رکھتی ہیں مگر شعری اعتبار سے وہ قدر اول کی چیز نہیں۔ کیوں کہ صفؔی تغزل میں کوئی انفرادیت یا بداعتِ اسلوب نہ پیدا کر سکے۔

صفی کو اُردو کے دوسرے مشہور غزل گو کے مقابل اگر چہ کوئی انفرادیت حاصل نہیں لیکن لکھنوی دبستان میں ان کو یقیناً انفرادیت حاصل ہے۔ جس رنگ شاعری کو ناسخؔ اور اس کے حوارئین نے فروغ دیا تھا اور جس کی نمایندگی اسیرؔ، امیرؔ آخر تک کرتے رہے۔ اس سے سب سے پہلے جلالؔ نے ہٹنے کی کوشش کی۔ جلالؔ کے بعد صفؔی نے اس سلسلے میں قابلِ ذکر کام کیا۔ ان کی تربیت اگر چہ اسی سم آلودہ ماحول میں ہوئی تھی لیکن وہ اس سے ہمیشہ منتشر رہے۔ انھوں نے کوشش کی کہ غزل کو بازاریت سے پاک کر دیا جائے اور کہا جا سکتا ہے کہ اس ''جہاد'' میں انھیں بڑی کامیابی ہوئی۔ لکھنؤ کی غزلیہ شاعری صفؔی کے اس احسان کی ہمیشہ زیر بار رہے گی۔ انھوں نے اس کی رسوائے عام بد مذاقی ختم کرنے میں اپنی ساری صلاحیتیں صرف کیں۔ اور بجائے ابتذال و رکاکت کے پاکیزہ مثال و اخلاقی حقایق نظم کرنا شعار قرار دیا۔

اس مصلحانہ انداز سے اگر چہ لکھنؤ کے مذاق شاعرانہ کو بہت فائدہ پہنچا لیکن خود صفؔی کو اس کی قیمت بہت گراں ادا کرنی پڑی یعنی اس چیز نے بڑھتے بڑھتے ان کی غزلیہ شاعری کو ایک دائرے میں محدود کر دیا۔ ہمارے اکثر اساتذہ کام کی باتیں تو کم جانتے تھے یا انھیں غزل میں بیان کرنا کفر سمجھتے تھے۔ محبت کے ذاتی ارتعاشات سے بھی بے بہرہ ہوتے تھے لہٰذا جب محبوب کے قصائی یا ہرجائی ہونے کا رونا روتے روتے تھک جاتے تھے یا بوڑھے ہو جاتے تھے تو پند و موعظت پر اتر آتے تھے۔ یہاں بھی ان کا اخلاقی درس ایک چیز پر مرکوز رہتا تھا کہ دنیا کو چھوڑ کر دیو جانس کلبی بن جاؤ کیوں کہ ہر مست کا نتیجہ ہے الم۔ اور دنیا کو اپنانے کا معاوضہ ہے دوزخ۔ اس چیز نے بڑھتے بڑھتے ایک رسم کی سی کیفیت اختیار کر لی تھی۔ (جیسا کہ فلسفۂ جبر پر آج کل ہر نوآموز و سال خوردہ نوحہ خوانی کرتا ہوا ملتا ہے) صفؔی چوں کہ صاحبِ نظر تھے لہٰذا انھوں نے فرسودگی سے بچنے کی بہت کوشش کی لیکن صاحب نظری کہاں تک ساتھ دیتی۔ آخر وہ بھی رسمی اشعار کے ہو کر رہ گئے۔ محبت اور اس کی کارفرمائیوں کا کتابی یا منطقیانہ تصور بہت

ہی خوش آیند ہے لیکن وہ زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلیں دوامی کیف اور ہمہ گیر جذب وکشش کے عناصر سے بڑی حد تک معرا ہیں۔ ان کے ایسے اشعار:

کل ہم آئینے میں رخ کی جھریاں دیکھا کیے
کاروانِ عمر رفتہ کے نشاں دیکھا کیے

......

دنیا کا ورق بینشِ اربابِ نظر میں
اک تاش کا پتّا ہے کفِ شعبدہ گر میں

......

پیشِ نظر ہے پردۂ ابرِ سیاہ میں
تصویرِ نا تمام دلِ بے قرار کی

......

حسن سرتا بقدم شعلۂ امید گداز
ایک عشوے میں ہوا شمع سے پروانہ جدا
نازمستانِ چمن حد سے گزرنا کیسا
جادۂ راہ سے ہے سبزۂ بے گانہ جدا

بڑے خیال انگیز ہیں لیکن یہ اسلوب صرف چند شعروں تک ہی اس انداز سے قائم رہ سکتا ہے اور پھر بھی کیفِ گریز ہائے سے آگے نہیں بڑھ سکتا۔ کاش وہ کسی تصادم سے بھی دوچار ہو جاتے تا کہ ان کے ایسے شعر کہ:

نہ خاموش رہنا مرے ہم صفیرو
جب آواز دوں تم بھی آواز دینا
قفس لے اُڑوں میں ہوا اب جو سنکے
مدد اتنی اے بالِ پرواز دینا

اور جس طرح حالؔی کی جدید نظموں کے ساتھ ساتھ ان کی قدیم غزلوں کو اگر شامل نہ کیا جائے تو شعری

اعتبار سے ان کا تفصیلی جائزہ مکمل نہیں ہوسکتا۔اسی طرح یہاں بھی یہی بات کہی جاسکتی ہے۔

ان کی غزلیں آسانی سے دو حصوں میں تقسیم کی جاسکتی ہیں۔ایک تو دورِ اولین یعنی ان کی 3 ربع عمر کا سرمایہ۔اس زمانے کی غزلوں میں بندش کی چستی کے علاوہ معنی آفرینی بھی ملتی ہے۔اور ہر دو چار غزلوں کے بعد ایک دو شعر نظر طلب ہوتے ہیں لیکن دوسرا دور جوان کی شاعری کا بھی آخری حصہ تھا اس زمانے کی غزلوں میں کرامتِ اُستادی ہی رہ گئی تھی۔ بندش زیادہ اُستادانہ ہوگئی تھی لیکن لفظی ہیر پھیر اتنا غالب ہوگیا تھا کہ اس زمانے کی سو پچاس غزلوں میں مشکل ہی سے کچھ شعر قاعدے کے ملیں گے۔ستم ظریفی یہ کہ اس دور کی غزلیات ہی زیادہ شائع ہوئیں کیوں کہ آخر میں انھوں نے کہنا کم کر دیا تھا۔لہٰذا متقدمین قریبی زمانے کی غزلوں کو زیادہ پسند کرتے تھے یا پھر ان کو شعری ورزش پر مجبور کرتے تھے۔مولانا کی عمر شعر ہی کہتے گزری تھی۔ لہٰذا مشاقی کے سہارے بے تکلف شعر موزوں کر دیتے تھے۔ایک غزل اسی دور کی دیکھیے کتنی قابلِ رحم ہے:

جو دل میں جذبِ صادق ہو تو امکاں ہے رسائی کا
تلاشِ یار میں کچھ غم نہیں بے دست و پائی کا
اسی سے دل کے اک عالم کی کھل جاتی ہے کیفیت
فقیرِ مست کو ہے جام جم کاسہ گدائی کا
ازل میں عشق سے آئینہ دل کیوں طلب کرنا
جو ہوتا حسنِ خود بیں میں نہ جوہر خود نمائی کا
نہ اُلجھے محتسب مجھ رند سے اپنی طرف دیکھے
مری تر دامنی سے خشک ہے منھ پارسائی کا
بہت کچھ خاک اُڑائی کوئے جاناں میں رقیبوں نے
جہاں کوئی نشاں دیکھا ہماری جبہہ سائی کا
زبانِ داد پر بے ساختہ شورِ انا الحق ہے
اثر دیکھو کسی آتش نوا کی ہم نوائی کا
جسے تو سرخیِ اوراقِ گل سمجھی ہے اے بلبل

رقم ہے حال کچھ یہ عہد گل کی بے وفائی کا
ہم اپنے اختلاطِ روح و تن سے یہ نہ سمجھے تھے
نتیجہ زود رنجی ہوگا اس دیر آشنائی کا
پڑھا کرتے ہو تو اشعارِ صفیؔ مدح سنج اکثر
نکالا داد کیا اچھا طریقہ خود ستائی کا

ایک ایک شعر سے سن و سال کی پختگی نمایاں ہے۔ایک بے نہایت سنجیدہ و متین رنگ چھایا ہوا ہے۔پڑھتے وقت زبان و بیان پر قدرت کا تیز احساس پیدا ہوتا ہے۔لیکن بہ ایں ہمہ وہ اندازِ ترکانہ کہاں! کاش اُن کے نا مآل اندیش معتقدین حوارئین اس کا بھی خیال رکھتے۔

صفیؔ کی اُستادانہ حیثیت ہر اعتبار سے مکمل تھی۔وہ اپنے زمانے کے ان خوش قسمت افراد میں سے تھے جن کی بات ہر موافق و مخالف کے لیے قابلِ تسلیم اور لائقِ اعتماد تھی۔اس زمانے کے مشاہیر کی گرم نوائیوں کو دن رات سنتے تھے۔خود بھی علمی و ادبی شغف تھا۔لہٰذا ان کے مطالعہ اور معلومات میں بڑی وسعت پیدا ہوگئی تھی۔بہ ظاہر انھوں نے کسی کی شاگردی نہیں کی لیکن جلد ہی مرتبۂ اُستادی پر پہنچ گئے۔یہ ان کی فطری صلاحیتوں کا بہترین ثبوت ہے۔

ان کے دورِ اوّلین کی غزلیات سے کافی اشعار ایسے منتخب کیے جا سکتے ہیں جو بندش کی چستی ،الفاظ کے رکھ رکھاؤ اور روانی میں بے مثل ہوں گے اور جن کو ان کے کارنامۂ اُستادی کے ثبوت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ان کے بہت سے اشعار میں تخیلی نزاکت اور معنی آفرینی بھی ملے گی اور ان کے سارے اشعار کسی بھی دعوے یا ثبوت میں سند کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں،یہ بھی بڑی بات ہے۔

مولانا اس اعتبار سے بڑے خوش نصیب کہے جا سکتے ہیں کہ ان کی شاعرانہ اور اُستادانہ شخصیت سے کسی کو بھی اختلاف نہیں رہا اور نہ ہی ان کو ان مکروہات شاعرانہ کا شکار ہونا پڑا جو منزل اُستادی تک پہنچنے کے لیے لازمی ہیں۔وہ اُردو کے سب سے زیادہ معمر غزل گو نہ ہو سکے۔کیوں کہ ان کا زیادہ وقت اصلاح میں گزرا اور یہ سب جانتے ہیں کہ اصلاح کرنے والا بے ساختگی کھو بیٹھتا ہے۔

وہ اچھے نظم نگار بھی تھے۔ان کی ایک مثنوی خاصی وسیع ہے۔ان کی بعض نظموں کے کچھ اشعار اب بھی کافی لوگوں کے ذہن میں تازہ ہوں گے۔اگر چہ انھوں نے خارجی یا داخلی حیثیت سے اس

صنف میں کسی تراش خراش کا اضافہ نہ کیا۔ صفیؔ نے طویل عمر پائی ۔انھوں نے مشہور شاعروں کا ایک سلسلہ بالواسطہ یا بلا واسطہ اپنی یادگار میں چھوڑا ہے۔ اُردو نظم اور لکھنوی دبستان پر ان کے بڑے احسانات ہیں۔ وہ اپنے زمانے کے صاحب نظر اُستاد تھے۔ ان کے اخلاق، علم وفضل اور سوجھ بوجھ کی آج وہ لوگ بھی تعریف کرتے ہیں جو کبھی میرؔ و غالبؔ کو بھی اپنے سے کم بتاتے ہیں اور کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایک ادبی سطح ،خمنوئی تنظیم الحیات کے مصنف اور زبردست اُستاد کی حیثیت سے ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ (یومِ صفیؔ میں پڑھا گیا)

(ماہ نامہ شاعر، آگرہ، جلد 21، شمارہ 11، نومبر 1950، ص 11 تا 15 اور 18)

○○○

افسانے میں نفسیاتی و جنسیاتی میلانات

نفسیاتی مطالعہ دورِ جدید کا ایک قابلِ قدر کارنامہ ہے۔ جس کی مدد سے اب وہ پہلو بھی پیش کیے جا سکتے ہیں اس سے پہلے پیش نہیں کیے جا سکتے تھے، فطرت انسانی کی وہ نیرنگیاں جو عجیب عجیب انداز سے ظاہر ہوا کرتی ہیں اور جن سے ہم زیادہ واقف نہیں تھے، آج جانی پہچانی چیزیں معلوم ہوتی ہیں۔ اگر افسانے میں کسی کردار سے متضاد حرکات سرزد ہوں یا افسانہ نویس کسی بات کو کھل کر بیان کرنا نہیں چاہتا ہے تو نفسیاتی تجزیہ ہی کی مدد سے، ہم اس کو سمجھ سکتے ہیں۔

قاعدہ ہے کہ ہر نئی چیز ابتدا میں زیادہ متوجہ کرتی ہے۔ اور اس میں کچھ غلط چیزوں کا بھی اضافہ ہو جاتا ہے چناں چہ ادب میں بھی ایسا ہی ہوا۔ ہمارے یہاں کے بعض ادیبوں نے تقلیدِ محض پر عمل کر کے اس اضافے کو صرف نفسی فریب کاریوں کا عکس ظاہر کیا۔ اس غلطی کی بنیادی وجہ فرائڈ و مارکس کے ادبی نظریات کا ٹکراؤ ہے۔ جس میں بڑے بڑے فن کار اپنے آپ کو سنبھال نہ سکے۔ کیوں کہ دونوں کے ادبی نظریات انتہا پسندانہ تھے۔

جس وقت اشتراکی ادب اپنے فلسفیانہ طرازیوں کے ساتھ مقبول ہو رہا تھا، اسی وقت فرائڈ کا نظریۂ جنسی سامنے آیا۔ ان دونوں میں باہم تضاد تھا۔ اس لیے کہ معاشی قدروں کو اصل چیز مانتے ہوئے جنسی رابطے کو بنیاد نہیں مانا جا سکتا۔ اشتراکی نقطۂ نظر کے مطابق زندگی ایک مسلسل دائم الجدت جدلیاتی کشمکش ہے۔ جس کا تعلق صرف معاشیات سے ہے۔ اسی اصول پر ادب کو اشتراکیت کا آلۂ کار قرار دیا گیا۔

برخلاف اس کے فرائڈ کے نظریے کے مطابق انسان کے تمام افعال اس پنہاں کشمکش کا نتیجہ ہیں جو جنسی رابطے کی شکل میں اس کے اندر موجود ہے۔

اشتراکی ادب میں معاشی اقدار کو تنہا بنیاد مان کر اس میں یکسانیت پیدا کر دی گئی تھی۔ یا زیادہ تر

واضح الفاظ میں یوں سمجھیے کہ اشتراکی مفکرین کے نزدیک ادب کا مقصد صرف مارکسی معتقدات کی نشر و اشاعت ہی تھا۔ یہ ظاہر ہے کہ صحیح طور پر اشتراکیت اس وقت تک قائم نہیں ہو سکتی جب تک کل دنیا یا اس کا بڑا حصہ اس کا معتقد نہ ہو جائے۔ جس کے لیے ایک طویل تر مدت چاہیے اور ایک غیر معین زمانہ تک ادب کا صرف ایک ہی طریقہ پر قائم رہنا ممکن نہیں۔ نظامِ دنیا کی طرح انسانی مزاج بھی کسی انتہا پسندی کو عرصہ تک گوارا نہیں کر سکتا۔ نیز جمالیات اور حقایق کے دور سے تصورات بھی قطعاً فنا نہیں ہو سکتے۔ اس لیے ضروری تھا کہ لوگ مارکسی ادب سے بیزاری کا اظہار شروع کر دیں یہی وجہ تھی کہ جب فرائڈ کا غیر حقیقی اور بورژوا نظریۂ جنسی سامنے آیا تو باوجود یہ کہ اشتراکی شریعت میں رجعت پرستی کو منھ لگانا کفر تھا اس اصول کو گلے لگا لیا گیا۔ ان میں سے اکثر لوگوں نے تو شعوری طور پر اس کو برتا تاکہ اس طرح وہ اپنے فن میں ایک تابناک رنگارنگی اور عام کشش پیدا کر سکیں۔ اور کچھ لوگ غیر شعوری طور پر متاثر ہوئے۔

اُردو افسانہ نویسی کا جدید ارتقا، یورپ کی فیض بخشی کا مرہون ہے اور اس پر یورپ کے مختلف دبستانوں کے مشاہیر کا کافی اثر ہے۔ یورپ میں چوں کہ عورتوں کو آزادی عرصے سے حاصل تھی۔ اس لیے وہاں فرائڈ کے نظریہ کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ ہمارے یہاں افسانہ نگاری میں یہ رجحانات وہیں سے آئے ہیں۔ اُردو کے افسانہ نگاروں نے نفسیاتی کیفیات کو جنسیات سے متعلق کر کے افسانہ نویسی میں ایک نئی شاہراہ قائم کی۔ لیکن چوں کہ اکثر ادیب زندگی کی اعلا قدروں، کائنات کی بیکراں وسعت اور فکر و نظر کی گہرائیوں سے کم آشنا تھے۔ لہٰذا حقیقت نگاری کے توازن کو قائم نہ رکھ سکے اور غلط روی کا شکار ہو گئے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ترقی پسند جو چیخوف کو اچھا مانتے ہیں اور موپاساں کو مطلق رومانیت کا عکاس بتاتے ہیں، جب خود کچھ لکھتے ہیں تو بجائے چیخوف کے موپاساں ہی سے قریب تر چلے جاتے ہیں۔

عجیب بات یہ کہ دوسرے دورِ جدید کے ''ترقی پسند'' ناقدین یوں تو ان تمام چیزوں کو غلط بتاتے ہیں جو اشتراکی نصب العین سے ذرا بھی دور ہوں۔ لیکن افسانہ نویسی میں اس اصول کو قائم نہ رکھا جا سکا۔ ایک دو افسانہ نویس ایسے بھی ہیں جنھوں نے کسی حد تک اس پابندی کو افسانے میں قائم رکھنے کی کوشش کی لیکن یہ بات چوں کہ فن کے نقطۂ نظر سے قطعاً غیر فطری ہے لہٰذا ایسے افسانے، افسانے کے بجائے ماسکو ریڈیو کے نشریات معلوم ہوتے ہیں۔ (جیسے خواجہ احمد عباس کے بعض افسانے)

نظریات کے اس انتہا پسندانہ ٹکراؤ میں فن کاروں کی کم نظری کے باعث نفسیات غلط روی کا

ذریعہ بن گیا۔ تجزیہ نفسی بجائے خود بہت عمدہ چیز ہے۔ لیکن ستم ظریفی یہ ہوئی کہ ان فن کاروں نے اس کو صرف جنسی تشریح کے لیے وقف کر دیا۔

پھر لطف یہ ہے کہ آپ کسی اشتراکیت پسند ادیب سے اس کے متعلق گفتگو کیجیے تو وہ بڑی شد و مد سے فرائڈ کی امامت سے انکار کرے گا۔ اور کہے گا کہ ہم کو اس کے مفروضات سے کوئی دل چسپی نہیں۔ لیکن اگر آج ہندوستان کے ''ترقی پسند'' افسانہ نگاروں کے افسانے دیکھے جائیں تو ایک بڑا حصہ اسی سہل پسندی کا شکار ملے گا۔ ''ترقی پسندوں'' کی رفتار و گفتار میں یہ باتیں اس قابل ہے کہ اس پر ان کو سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے۔ آج جس بے ساختگی سے جنسیات پر ریسرچ کی جا رہی ہے اور جن جن عنوانات سے اس کو پیش کیا جا رہا ہے اس سے اندیشہ ہے کہ ہم شاید رومانیت پرستی کے اس قدیمی دور کی طرف لوٹ رہے ہیں جس نے مدت تک لوگوں کو ذہنی طور پر رسم پرستی کا گرویدہ بنائے رکھا.... حالاں کہ آج ہم ایسے سارے سرمایے کو خارج از بحث قرار دیتے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ رومانی ادب میں انفرادیت کو زیادہ دخل ہوتا ہے۔ یہ بات کسی حد تک ٹھیک بھی ہے اور اسی بنا پر ہم کہتے ہیں کہ حقیقت نگاری کو بالحاظ اسلوب و مواد اس سے علاحدہ ہونا چاہیے۔ یعنی اس میں فن کار کے شخصی و ذاتی رجحان کے بجائے عام حقیقتوں اور عامتہ الورود صداقتوں کا سیدھا سادا بے لاگ بیان ہو اور فن کار اپنی پسند یا عدم پسند کا اس طرح اظہار نہ کرے کہ وہ اس کے نظریے کی نشر و اشاعت معلوم ہو۔ وہ ہر واقعہ کو بیان ویسا ہی کرے جیسا کہ وہ ہے، نیز اس کے بیان کے لیے الفاظ و اسلوب بھی ایسا متعین و جزیل اختیار کرے کہ اس کی واقعیت مجروح نہ ہو۔ وہ اس میں جا بجا ایسے اشارے بھی ضرور کرتا جائے جو واقعہ کے افادی پہلو کو روشن کرنے والے ہیں اور درمیان میں وہ نفسیاتی تجزیے سے پرکاری بھی کرے۔

ایک بات قابلِ غور ہے۔ افسانہ نویس معاشرت کے ہر حصے کا نقاد ہے۔ یہ بات ظاہر ہے کہ ہر طبقے اور ہر فرد کی زندگی یکساں نہیں ہو سکتی۔ اور نہ ہر شخص کے خیالات ایک طرح کے۔ اب اگر کوئی افسانہ نگار صرف ایسے ہی واقعات کا ذکر کرے جن میں صرف جنسیاتی تصادم کارفرما ہے تو یقیناً ہم اس کو ایمان دار نہیں کہہ سکتے اور ہم کو ماننا ہوگا کہ فن کار اس تلذذ میں اتنا از خود رفتہ ہے کہ وہ اس کے سوا کسی چیز کو پسند ہی نہیں کرتا۔

قدیم قصے کہانیوں اور داستانوں پر سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ اس میں غیر متعلق باتیں زیادہ ہوتی ہیں۔اور آغاز و انجام بھی ایک سا ہوتا ہے۔لیکن سچ پوچھیے تو ہمارے ان افسانہ نگاروں میں بھی یہی سپاٹ پن ملتا ہے۔یہ حضرات ہر قسم کے واقعات میں جنسی محرکات کو اس طرح ملا دیتے ہیں گویا دنیا میں اب سوائے ان کے اور کوئی بات ہے ہی نہیں۔(جیسے ممتاز مفتی، عصمت، منٹو وغیرہ کے افسانے) اس قسم کے افسانوں کا پورا مجموعہ پڑھا جائے، چیختے ہوئے الفاظ کے ساتھ مریضانہ ذہنیت کا بیان اس ہمہ گیری کے ساتھ ملے گا جیسے کہ یہی اصل حیات ہے۔

جنسیات کی اہمیت سے انکار نہیں۔لیکن اس کو اس طرح پیش کرنا کہ اس سے ذوق تلذذ بڑھے کوئی اچھی بات نہیں۔ادب کو''تنقید حیات'' کہا گیا ہے۔لیکن حیات اتنی پابند نہیں کہ وہ صرف ''تنگنائے جنس'' ہی کی نذر کر دی جائے۔یہ تو در حقیقت مکرہ قسم کی رجعت پرستی ہے۔آخر قدیم ادب کے اس خواب آور دسرمایے اور اس ذخیرے میں فرق ہی کیا ہے۔بل کہ یہ تو ذہن کو اور زیادہ مفلوج کرنے والی ہے، بقول مجنوں گورکھپوری''ہمارے ادب کا نصف سے زیادہ حصہ رومانی انداز لیے ہوئے ہے۔اب بھی ہمارے منظومات اور افسانوں کے بیش تر حصے میں سوا ایک مدہوشانہ ربودگی اور والہانہ جنسی خود باختگی کے اور کوئی نمایاں خصوصیت نہیں ملتی۔اسلوب اور اندازِ بیان میں نیا پن ضرور ہوتا ہے مگر یہ افسانہ اور منظومات اب تک زندگی کا وہی مسخ تصور پیش کر رہے ہیں جو فرائڈ کی مریضانہ نفسیات کا سنگِ بنیاد ہے۔اور جو زندگی کے ہر سانچے اور ہر مسئلے کو بگڑے ہوئے جنسی شعور کی روشنی میں دیکھتا ہے۔زندگی کی یہ ہمہ جنسی (Pan Sexual) تاویل ہماری نئی نسل کے لیے ایک مستقل خطرہ معلوم ہوتی ہے۔'' (پردیسی کے خطوط)

ہمارے یہاں قدیم یونانی علم الاصنام کے پرستار کچھ ایسے موجود ہیں جنھوں نے افسانہ نگاری میں ایک نئے اسلوب کا اضافہ کیا۔ان حضرات نے تصوراتی فضاؤں میں ایک نئی دنیا تلاش کی جس کا ہر قطعہ رنگ و نور سے معمور ہوتا ہے اور ہر منظر حریف ارم۔ان رنگ و بو کی شدادی چمن بندیوں میں محبت کے طلسمی افسانے مرتب ہوتے ہیں اور اسلوب بیان کی دل کشی کے باعث جھوٹ سمجھتے ہوئے بھی ان سے لطف اُٹھاتے ہیں۔

ان افسانہ نویسوں نے جذبۂ جنسی کو اتنی فراوانی کے ساتھ پیش کیا کہ نفسیاتی تجزیہ کے معنی محض

جذباتی اُبھار کے ہو گئے۔ حالاں کہ انسان کے اندر جنسیاتی میلانات کے سوا دوسرے جذبات بھی ہوتے ہیں اور انسان کو صرف شہوانی جذبہ ہی کی بنا پر انسان نہیں ہے۔

انسان کو حیات کے جدلیاتی پہلو سے کچھ دیر کے لیے غافل کر دینا اور پیکر تراشی کی فضاؤں میں پہنچا دینا کسی طرح مستحسن نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اسی اصول پر ہم ان ''خیال بند'' ادیبوں کے تراشوں کو کسی بلند مرتبے کی چیز نہیں سمجھتے کیوں کہ ''تصویر سازی'' حقیقت نگاری کے پہلو بہ پہلو نہیں رکھی جا سکتی۔ مارکس نے مذہب کو افیون بتایا تھا۔ اگر وہ آج زندہ ہوتا تو دیکھتا کہ اس کا فیصلہ کتنا غلط تھا۔ افیون کی یہ پھبتی مذہب پر زیادہ صادق آتی ہے یا ان حقیقت فراموش فن کاروں کے ترقی پسند آرٹ پر؟

(رسالہ، نگار، اڈیٹر نیاز فتح پوری، جلد 58، شمارہ 6، دسمبر 1950، ص 37 تا 40)

○○○

اُردو کے مترادف الفاظ

مارچ 1952 کے ''نگار'' میں جناب حفیظ الرحمٰن صاحب واصفؔ دہلوی کا ایک مقالہ بہ عنوان ''اُردو زبان کے مترادف الفاظ'' نظر سے گزرا۔جس کا موضوع عنوان سے ظاہر ہے۔موصوف نے مضمون کے اولین حصے میں ترادف کے اثبات اوراس کے ذیلی تقسیمات پر بحث کی ہےاورآخر میں مثال کے طور پر کچھ مترادف الفاظ جمع کر دیے ہیں۔مقالہ بجائے خود خوب ہے۔لیکن مضمون کے دونوں حصوں میں متعدد مقامات محل نظر ہیں۔

مقالہ نگار نے اُردو الفاظ کو بناوٹ کے لحاظ سے تین قسموں میں منقسم کیا ہے۔جن کومختصر طور پر انھیں کے الفاظ میں پیش کرتا ہوں:

(1) دخیل۔وہ الفاظ جو دوسری زبانوں سے اصل شکل وصورت میں لے کر اُردو میں داخل کیے گئے ہیں۔جیسے صحن، باغ وغیرہ

(2) مہند۔ایسے الفاظ جن کی شکل وصورت بغیر کسی قاعدۂ صرفی کے بدل لی گئی ہے جیسے سائیس، کپتان۔

(3) مولد۔ایسے الفاظ جن کی شکل وصورت کو ہم نے کسی قاعدۂ حرفی سے بدل کر یا بنا کر اپنی زبان میں شامل کرلیا ہے۔(خواہ اُردو گریمر کے قاعدے سے بنایا ہو یا فارسی وعربی گریمر کے قاعدے سے) جیسے لرزیدن سے لرزنا، نزاکت، نازک سے، افلاس یا مفلس فلس سے فلاکت یا مفلوک فلک سے وغیرہ۔

چوں کہ انھوں نے تصریح کر دی ہے کہ تقسیمات معہ تعریف ان کی ''پسندیدہ'' ہیں۔لہٰذا اس کے متعلق نہیں کہا جاسکتا۔لیکن قسم آخر میں مثالاً جو الفاظ دیے گئے ہیں۔ان میں سے کئی لفظوں سے غلط فہمی نمایاں ہے۔''مولد الفاظ'' کی یہ تعریف کی گئی ہے کہ وہ الفاظ جن میں اُردو والوں نے تراش خراش کی ہو۔اس ذیل میں خلاکت، نزاکت، افلاس اور مفلس بھی پیش کیے ہیں جن کو بالترتیب فلک، نازک،

اور فلس، سے مشتق ہو گئے۔ ان میں اُردو کے اساتذہ کا اختراع کار فرما نہیں۔ اس لیے ان کو ''قسم مولد'' کے تحت داخل نہیں کیا جا سکتا۔ سنداً حوالے دیکھیے:

''نزاکت، مصدر جعلی فارسیاں متعرب ست
کہ از مادۂ نازک تراشیدہ اند
صد نزاکت می کند بر شربتِ کوثر سلیم
جامِ مے ا مابہ دستش دہ بہ بیں چوں می خورد
زراہ وعدہ نزاکت کشیدنم بس نیست
کہ دل طپیدن من انتظار می طلبد''
(جلال اسیرؔ) (بہار عجم)

بیدلؔ کا شعر ہے:

نزاکت باست در آغوش بینا خانۂ حیرت
مژہ برہم مزن تا تشکنی تماشا را

یہی حال ''فلاکت'' ہے۔ غیاث اللغات کی عبارت ہے:

''فلاکت۔ بہ فتح فلک زدگی و گردش زمانہ۔ از فردوس اللغات، وایں مصدر جعلی ست۔ وضع کردۂ متاخرین۔ (غیاث)

''فلاکت۔ بہ وزن ہلاکت۔ نکبت و افلاس۔ وایں تراشیدۂ فارسی دانان متعرب ست میرزا عبدالغنی قبولؔ:

بہ خورشید بنگر کہ گردو عیانت
فلک نان شب از فلاکت نہ دارد
(بہار عجم)

تیسرا لفظ ''افلاس'' عربی الاصل۔ اس میں اہل فارس کا کوئی تصرف نہیں۔ چہ جائیکہ اہلِ اُردو یہ مصدر باب افعال سے ہے۔ جس کے خواص میں سے ایک خاصیت ''سلب ماخذ'' بھی ہے۔ اور اس مصدر میں وہی سلبی خاصیت موجود ہے۔ فلس اس کا مادہ ہے اور اسی نسبت سلبی سے افلاس بہ معنی تنگ دستی بنا لیا

گیا۔صرف منتخب اللغات کا حوالہ نقل کرتا ہوں غالباً کافی ہوگا۔

''افلاس۔تنگ دست شدن'' (منتخب)

فارسی میں بھی افلاس اور مفلس استعمال کیے گئے ہیں۔بغیر کسی تکلیف و تامل کے۔نظیریؔ کا شعر ہے:

گو مفلسان کعبہ بگر ئید کاب چشم
بر عرش بردہ از درِ مسجد یتیم را

فوقیؔ یزدی کا شعر ہے:

بزم عیش از پرستان سخت بر من تنگ شد
خیمہ عشرت ازاں در مفلستان می زنم

حقیقتاً ان مذکورہ الفاظ کو ''دخیل'' کے تحت آنا چاہیے تھا۔عوام واقفیت یا مسامحت کی بنا سارا مفہوم خبط ہوگیا۔اکثر وبیش تر ایسا ہوتا ہے جن الفاظ کے متعلق ہماری واقفیت اپنے پندار میں مکمل ہوتی ہے۔ان کے متعلق کچھ تحقیق ضروری نہیں سمجھتے اس لیے ان میں سخت مغالطہ ہوجاتا ہے۔

اس سلسلے میں مقالہ نگار موصوف ترادف کے اثباتی دلائل تحریر کرتے ہوئے فرماتے ہیں: حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی لفظ کسی مفہوم یا مدلول کے لیے وضع کیا جاتا ہے تو مدلول کی کوئی صفت اکثر اس کے اندر ملحوظ رکھی جاتی ہے یا اس صفت کی خواہش ملحوظ ہوتی ہے۔ماں،باپ،جب اپنے بچے کا نام سعید یا حمید یا عزیز رکھتے ہیں۔تو بہ طور واقعہ کے دوصفت ملحوظ ہوتی ہے۔''

بچوں کے نام کے متعلق جو کچھ لکھا گیا یہ قاعدہ کلیہ نہیں۔یہ صحیح ہے کہ بہت نام خیال تفاؤل یا کسی اور مناسبت سے رکھے جاتے ہیں۔لیکن بالعموم ایسا نہیں ہوتا۔ہزار لاکھوں نام ایسے ملیں گے جن کے رکھتے وقت نام رکھنے والوں کے ذہن میں کوئی نسبت خصوصی نہیں ہوگی۔لاتعداد نام ایسے ملیں گے جو حمید و سعید کے معنی بھی نہیں جانتے ہوں گے۔چہ جائیکہ مدلول کی کسی خصوصیت کا احساس اور اس سے تطبیق۔لہٰذا اس بات کو مسلمہ اصول کے طور پر نہیں کہا جاسکتا۔

بہت سے نام ایسے ملیں گے کہ والد کا نام (بالفرض) نور حسن ہوگا اور بیٹے کا نام احمد علی یا الٰہ یار۔اب آپ اگر اس کے والد سے پوچھیں کہ جناب اس میں قافیہ کی بھی رعایت نہیں تو وہ سوائے آپ کا منھ دیکھنے کے اور کچھ نہ بتا سکے گا۔یقین نہ ہو تو مردم شماری کا کوئی رجسٹر اُٹھا کر دیکھ لیجیے۔ایسی بے شمار

مثالیں مل جائیں گی۔

قصبوں اور دیہات میں جا کر دیکھیے تو ایک عجیب عالم نظر آئے گا۔ عجیب عجیب کریہہ الصوت، ثقیل التلفظ اور بدیع الترکیب، نام ملیں گے۔ جیسے کسی جگہ بھانت بھانت کی بولیاں بولنے والے جمع ہو گئے ہوں۔ وہاں اگر آپ ''مدلول کی کسی صفت یا تفاؤل'' کی تطبیق کو سمجھنے کی کوشش کریں تو پتا چلے گا کہ یہ اصول بہ طور کلیہ کتنا نارسا ہے۔

اس ضمن میں مزید ایک بات قابلِ غور ہے۔ وہ آزاد روش افراد جن کو عموماً ''دہریہ'' کہا جاتا ہے۔ (جن میں کمیونسٹ بھی شامل ہیں) اچھے خاصے لکھے پڑھے ہوتے ہیں۔ بہ ظاہر ہے کہ ایسے لوگ مذہب کی مزعومہ، ومفروضہ روایات ومتقدات اور تفاؤل کے قطعاً قابل نہیں ہوتے۔ جہاں تک کمیونسٹوں کا تعلق ہے تو وہ سارے محرکات ومہیجات کو معاشی ابتری کا کرشمہ بتاتے ہیں۔ پیر پیغمبر یا دیوی دیوتا یا منگل بدھ کی ان کے نزدیک کوئی حیثیت نہیں۔ ایسے افراد جب اپنے بچوں کے نام لئیق، احمد، شفیق الرحمٰن، رام رتن، کرشن سہائے وغیرہ رکھتے ہیں تو ان میں کون سی نسبت یا تفاؤل متعین کیا جائے گا؟ اگر تفاؤل ہی پر نام کا انحصار ہوتا تو سارے کمیونسٹ اپنے بچوں کے نام ایسے رکھتے جن سے ان کے معتقدات وعزائم یا ہندوستان کی بدحالی ومفلس کو کوئی نسبتِ اظہاری ہوتی۔ مثلاً زنداں نصیب، قیصر شکن وغیرہ۔ آگے چل کر وہ ''ترادف کیوں ہوتا ہے'' کے ذیل میں لکھتے ہیں:

> ''کسی مدلول کے لیے ایک کے بعد دوسرا لفظ اختیار کیا گیا اور اتفاق سے پہلا بھی موجود رہا۔ جیسے یہ، پر، لگن، لیکن، وغیرہ'' میں ہوتا ہے اور یہ ایک ہی لفظ ہے۔ ضرورت شعری کے لحاظ یہ استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی ذیل میں یہ ثابت کرنے کے لیے فصاحت کا انحصار، مترادف پر ہے۔ مولانا شبلی کی معروف کتاب موازنہ سے ایک طویل اقتباس پیش کیا گیا ہے جس میں شبلی نے انیسؔ کے اس مصرع (شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے) کے متعلق لکھا ہے کہ اگر یہاں بجائے شبنم کے اوس لایا جائے تو فصاحت ہوا ہو جائے گی۔ اس اقتباس کو نقل کرنے کے بعد مقالہ نگار موصوف نے ایک عجیب بات لکھی ہے۔ لکھتے ہیں:

"ایک بڑے مزے کی بات ذہن میں آئی کہ اگر کٹورے کے بجائے پیالے کہا جائے اور میر انیسؔ سن لیں تو اپنا منھ پیٹ لیں۔ کٹورے کا لفظ اپنی وضع و ہیئت اور معنی کے لحاظ سے گلاب کے ساتھ جو مناسبت رکھتا ہے۔ وہ لفظ پیالے کو حاصل نہیں۔"

اس میں شک نہیں کہ اگر کوئی بد مذاق یہاں کٹورے کے بجائے پیالے پڑھتا تو انیسؔ مرحوم یقیناً منھ پھیر لیتے۔ لیکن یہ بات کہ اس مصرع میں کٹورا محض گلاب کی شکل مناسبت سے آیا ہے، مضحکہ خیز سی ہے۔ اگر فاضل مقالہ نگار ذرا غور کرتے تو اُن کو معلوم ہو جاتا کہ انیسؔ لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ جہاں پانی پینے کے لیے کٹورا استعمال کیا جاتا تھا۔ وہ عرب کے باشندے نہیں تھے۔ جہاں کٹورے اور پیالے میں کوئی زیادہ فرق نہیں ہوتا تھا۔ معلوم ہوتا ہے موصوف نے انیسؔ کا پورا شعر نہیں پڑھا۔ صرف شبلیؔ کے نقل کردہ ایک مصرع پر رائے قائم کر بیٹھے۔ شعر یہ ہے:

خواہاں تھے زیبِ گلشنِ زہرا جو آب کے
شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

دوسرے مصرعے میں کٹورے محض گلاب کی مناسبت سے نہیں آیا۔ بل کہ اس سے زیادہ پہلے مصرعے کے "آب" کی رعایت ملحوظ رکھی گئی ہے۔ کیوں کہ پیالے سے پانی پینا انیسؔ جیسے شاعر کے پسند خاطر کبھی نہیں ہو سکتا تھا۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس شعر میں اس کی دوسری مناسبت بھی جمع ہو گئیں۔ عظیم شعرا کی خصوصیات میں سے ایک یہ بات بھی ہے کہ ان کی ایک ملحوظ رعایت متعدد رعایتوں سے مزین ہوتی ہے (اور جس سے آج کے سارے مارکسی ترقی پسند شعرا محروم ہیں)۔

آگے چل کر وہ۔ ترادف کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ترادف کی بحث میں یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہئے کہ ہمیشہ دو ہم معنی یا قریب المعنی مترادف ہی ہوں گے۔ ترادف کی تعریف یہ ہے۔ وہ دو مفرد الفاظ جن کا مدلول ہر اعتبار سے ایک ہی ہو۔ یعنی ایک ہی معنی اور ایک ہی چیز پر دلالت کریں۔ لیکن یہ دلالت لفظی ہونی چاہیے، عقلی نہیں۔ ہر اعتبار سے ایک ہونے کا مطلب یہ ہے کہ جس وقت دو لفظ ایک مدلول کے لیے بولے جائیں تو معنی اور

مدلول کی کسی صفت میں کوئی کمی بیشی نہ ہو۔یا کسی کیفیت میں فرق نہ ہو جیسے
چلنا، دوڑنا، بھاگنا، یہ دونوں فعل پاؤں سے تعلق رکھتے ہیں۔لیکن چوں کہ
کیفیت میں فرق ہے۔اس لیے،مترادف نہیں۔''

اس تعریف کو پیش نظر رکھ کر اگر ان کے مثالیہ الفاظ کو پرکھا جائے تو کئی لفظ محل نظر ملیں گے۔مثلاً

(۱) آنچ، تاؤ :

ان دونوں لفظوں کو مترادف لکھا گیا ہے، جو صحیح نہیں۔آنچ کے حقیقی معنی آگ کی لپٹ میں اور مجازاً تیزی عدت اور ضرر کو کہتے ہیں۔مثلاً'' مطمئن رہو،تم پر کوئی آنچ نہ آئے گی۔یعنی تم کو کوئی تکلیف نہیں پہنچے گی۔یا جیسے''ہر قفس اک آنچ سی اُٹھتی ہوئی ذرات سے'' یہاں تیزی عدت مراد ہے۔لیکن تاؤ اس معنی میں نہیں آتا۔بل کہ کسی رعیات سے اس کا مترادف ہو سکتا ہے۔مثلاً''صرف ایک آنچ کی کسر ہے۔'' یہاں آنچ کے معنی آگ کی لپٹ نہیں ہیں۔بل کہ یہ مفہوم ہے کہ ابھی کچھ دیر اور آگ جلتی ہے۔ اس جملہ کو اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ''ایک تاؤ کی کسر ہے'' یہاں دونوں مترادف ہوں گے۔لیکن اس شعر میں کہ:

آنچ قفس والوں تک آئی
اب کے بہت ہے شور بہاراں

اگر یوں کہا جائے کہ'' تاؤ قفس والوں تک آیا۔تو صحیح نہ ہوگا۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آنچ اور تاؤ کو مطلقاً مترادف نہیں کہا جا سکتا، چائے کے عام دکان دار جن کی چھوٹی چھوٹی بھٹیوں میں کوئلہ استعمال ہوتا ہے اس لفظ کو اکثر استعمال کرتے ہیں۔(۱) جب بھٹی میں راکھ جمع ہو جاتی ہے یا اوپری حصے کے کوئلے افسردہ ہو جاتے ہیں،تو کہتے ہیں' تاؤ جھاڑ دو' یعنی راکھ صاف کر دو۔(۲) جب بھٹی میں کوئلہ ختم ہو جاتا ہے۔یا صبح صبح اس کو تیار کرنا چاہتے ہیں تو کہتے ہیں'' تاؤ لگا دو'' (۳) جب بھٹی میں کوئلہ پورے طور پر دمک جاتا ہے تو کہتے ہیں'' تاؤ آ گیا (2) جب اس کی شدتِ افسردگی بڑھ جاتی ہے تو کہتے ہیں'' تاؤ بہت تیز ہے'' ان میں سے کسی مقام پر آنچ استعمال کر کے دیکھیے، بات نہیں بنے گی۔

چولھے میں تیز آگ جل رہی ہو۔لپٹیں باہر نکل رہی ہوں تو کہا جاتا ہے'' آنچ بہت تیز ہے'' یہ نہیں

کہا جاتا کہ ’’تاؤ بہت تیز ہے۔اس کے علاوہ تاؤ کے ایک معنی غصہ کے بھی ہیں۔مثلاً یہ بات سن کر بہت تاؤ آیا۔یہی آنچ لائیے تو جملہ مہمل ہو جائے گا۔بہر حال تاؤ اور آنچ کو مطلقاً مترادف کہنا کسی طرح صحیح نہیں۔

(2) اُچھلنا۔کودنا:

یہ دونوں لفظ بھی مطلقاً مترادف نہیں ہو سکتے۔فرض کر لیجیے 6 فٹ کے فاصلے پر ایک نشان لگا دیا گیا۔جس کو جست لگا کر پار کرنا ہے۔تو وہاں کودنا کہیں گے۔نہ کہ اُچھلنا،اسی طرح زمین سے اوپر کی طرف کچھ بلندی پر ڈوری باندھ کر جست لگائی جائے تو اس کو بھی کودنا کہیں گے۔دیوار پر چڑھ کر اگر کوئی شخص نیچے آرہے تو اس کو بھی کودنا کہیں گے۔دیوار پر چڑھ کر اگر کوئی شخص نیچے آجائے تو اس کو بھی کودنا کہیں گے۔یہ نہیں کہیں گے کہ فلاں شخص 20 فٹ کی دیوار سے نیچے اُچھلا۔کودنا کا فارسی مترادف جست ہے۔جس کا مفہوم اُچھلنے سے قطعاً علاحدہ ہے۔ایک مصرع دیکھیے:

’’پر اُچھلتا ہی رہا اپنا کلیجہ دور تک‘‘ یہاں اس طرح نہیں کہہ سکتے کہ کودتا ہی رہا....یہ ہو سکتا ہے کہ کسی جملے میں کسی خاص مناسبت سے یہ دونوں مترادف ہو جائیں۔لیکن مطلقاً ایسا نہیں۔ان دونوں کے معنی اور محل استعمال میں کافی فرق ہے۔

(3) بانکا۔ٹیڑھا:

یہاں بھی مقالہ نگار سے مسامحت ہوئی۔بانکا کسی اعتبار سے ٹیڑھا کا مترادف نہیں ہو سکتا۔بانکا کے دو معنی ہیں۔اودھ میں ’’مردانِ آزاد کا ایک معروف طائفہ تھا۔جس کے افراد نہایت آزادہ روش ہوتے تھے۔غیرت،وعدہ کی پختگی اور وضع قطع میں کوئی انفرادیت۔یہ ان کی التزامی خصوصیات تھیں۔ایسے افراد کو ’’بانکا‘‘ کہتے تھے۔جس کا فارسی مترادف سلحشور ہو سکتا ہے۔چوں کہ ان کے انداز روش میں ایک خاص بانکپن ہوتا تھا۔اور ’’بانک‘‘ ورزش معروف کے علاوہ دریا کی کجروی کو بھی کہتے ہیں۔لہٰذا اسی مناسبت سے ان لوگوں کا یہ نام پڑ گیا۔اسی لیے محبوب کی شوخ اداؤں کو ’’بانکی ادائیں‘‘ کہتے ہیں۔

دوسرے بانکا ایک قسم کی ٹیڑھی چھری کو کہتے ہیں۔ٹیڑھا فارسی لفظ کج کا مترادف ہے اور اُردو کے لفظ سیدھا کا متضاد۔اس کو بانکے سے کوئی تعلق نہیں۔یہ دیوار ٹیڑھی ہے۔یہ سطر ٹیڑھی ہے۔وہ راستہ ٹیڑھا ہے ان میں سے کسی جگہ ’’بانکا‘‘ نہیں آسکتا۔

اسی سلسلے میں انھوں نے ایک سب سے بڑی غلطی کی ہے۔ جس کے متعلق کوئی تاویل کم از کم میرے ذہن میں نہیں آتی۔ فرماتے ہیں:

''طمانچہ، چانٹا، تھپڑ، چپت یہ سب الفاظ میرے خیال میں مترادف ہیں۔ فصیح، غیر فصیح کا فرق ہوسکتا ہے۔ مگر معنی میں فرق نہیں۔ البتہ دھول اور دھپ مذکورہ چار لفظوں سے الگ ہیں۔''

میری سمجھ میں نہیں آتا کہ موصوف نے چپت اور طمانچہ وغیرہ کو مترادف کیسے سمجھ لیا۔ چپت سر پر ماری جاتی ہے۔ (جسے بازاری اصطلاح میں ٹیپ مارنا بھی کہتے ہیں) اور طمانچہ یا تھپڑ رخسار پر۔ رخسار و سر میں کافی فاصلہ یا فرق ہے۔ مزید دل چسپی کی بات یہ ہے کہ دھول اور دھپ کو اس فہرست سے خارج کر دیا۔ حالاں کہ اگر چپت تھپڑ کا مترادف ہوسکتی ہے تو دھول اور دھپ تو بدرجہ اولیٰ اس صفت میں آسکتے ہیں۔

(4) لٹکانا۔ ٹانگنا:

ان دونوں کو بھی مترادفات کی صفت میں جمع کر دیا گیا ہے۔ حالاں کہ ان دونوں مصادر کے استعمال میں کافی فرق ہے۔ ''کپڑے ٹانگنا'' کہیں گے، کپڑے لٹکانا نہیں کہیں گے۔ ''مجرم کو ہاتھ پیر باندھ کر کنویں میں لٹکا دیا'' کہیں گے۔ ''ٹانگ دیا'' نہیں کہیں گے۔ اس طرح بیسیوں الفاظ اور جملے ہیں۔ جن میں لٹکانے اور ٹانگنے کا مفہوم علاحدہ علاحدہ ہے۔ اس کے علاوہ ''لٹکانا'' کے کنایتاً ایک اور معنی بھی مراد لیے جاتے ہیں۔ یعنی کسی شخص کو کسی کام میں اس طرح اُلجھا دینا کہ وہ نہ اِدھر کا رہے، نہ اُدھر کا۔ اسی طرح یہ بھی ترادف کی مکمل تعریف سے ہم آہنگ نہیں ہوسکتے۔

(5) سایہ۔ چھاؤں:

یہ دونوں لفظ بھی مترادف لکھے گئے ہیں۔ لیکن ان میں سے سایہ کے کئی معنی ہیں۔ کسی چیز کا تاریک عکس۔ مصوروں کی اصطلاح میں وہ تیرگی جو جابجا مرقع تصویر میں ہوتی ہے۔ انگریز عورتوں کی ایک مخصوص پوشاک۔ آسیب کا خلل۔

چھاؤں کا استعمال مطلق سایہ کے معنی میں بغیر کسی رعایت کے نہیں ہوتا۔ بل کہ درختوں کے آرام دہ سایہ کو چھاؤں کہتے ہیں۔ یا ایسا ہی کوئی دوسرا سایہ جس میں کنایتاً راحت یابی یا اذیت نصیبی کا مفہوم ہو۔ مثلاً تاروں کی چھاؤں۔ یا غم کی چھاؤں اس لیے درختوں کے سایہ کو تو چھاؤں کہیں گے۔ لیکن انسان

کے سایہ کو چھاؤں نہیں بل کہ سایہ یا پرچھائیں کہتے ہیں۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ دونوں لفظ کلیتًا مترادف نہیں ہو سکتے۔

(6) کرادر۔ چال چلن۔ کیرکٹر

ان تینوں لفظوں کو بھی مترادف لکھا گیا ہے۔ لیکن اگر بہ غور دیکھا جائے تو ان پر مترادف کی مذکورہ تعریف صادق نہیں آتی۔ کردار اور کیرکٹر البتہ مترادف ہو سکتے ہیں۔ چال چلن اس موقع پر بولا جاتا ہے جب کسی شخص کے عام اور معمولی طور طریقوں کی پوچھ گچھ مقصود ہو اور جس سے بالعموم پولس والوں کا سابقہ پڑتا ہے۔ یا بعض صورتوں میں شادی بیاہ کے موقع پر۔ اگر کوئی شخص کسی کارخانے میں ملازمت کرنا چاہے تو پولس والے اس کے چال چلن کے متعلق محلے والوں سے پوچھ گچھ کرتے ہیں۔ سب انسپکٹر جب اپنے حلقے کے ''مخصوص افراد'' کے متعلق کچھ پوچھتا ہے یا اندراج کرتا ہے، تو یہی لفظ استعمال کرتا ہے۔ کوئی معمولی شخص شراب پیتا ہو یا اسی قسم کی اور کوئی دراز دستی کرے تو کہا جاتا ہے کہ اس کا چال چلن ٹھیک نہیں۔ (یہاں معمولی آدمی کی قید میں نے اس لیے لگا دی کہ غیر معمولی افراد کے ایسے کام یا تو عیب میں شمار نہیں کیے جاتے یا پھر ان کے لیے کوئی باضابطہ لفظ استعمال کیا جاتا ہے) یا ایسے ہی دوسرے مواقع پر۔ ان صورتوں میں کیرکٹر یا کردار و کیرکٹر بلند مفہوم خوبی سیرت یا اس کے عکس کے لیے 'فلاں کا چال چلن بہت اچھا ہے' اور فلاں شخص بہت مضبوط کیرکٹر کا مالک ہے۔'' ان دونوں جملوں کے مفہوم میں بڑا فرق ہے۔ ایک لفظ بہت محدود معنی میں استعمال کرتے ہیں اور دوسرے دو لفظ بہت وسیع مفہوم میں۔

ترکیب کی شکل میں ہمیشہ کردار اور کیرکٹر آتا ہے۔ چال چلن نہیں۔ سیاسی کردار، مذہبی کردار وغیرہ۔ سیاسی چال چلن کبھی نہیں کہیں گے۔ اس کے علاوہ ''کردار'' فلمی اداکاروں یا دوسرے ممثل افراد کی اداکاری کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ مثلاً کہتے ہیں ''اس فلم میں فلاں کرادر بہت ہی اچھا ہے۔'' ڈرامہ اور افسانہ کے افراد متعلقہ کے لیے بھی یہ لفظ اسی معنی میں بولا جاتا ہے۔ غرض کہ چال چلن اور کردار اور کیرکٹر میں کوئی معنی مشترک موجود نہیں۔

(7) لونڈیا۔ لڑکی۔ بیٹی۔ بچّی:

ان چاروں لفظوں کو بھی مترادف لکھا گیا ہے۔ حالاں کہ معمولی سوجھ بوجھ کا آدمی بھی جانتا ہے کہ یہ سب لفظ ایک ہی مفہوم میں استعمال نہیں کیے جاتے۔ دو جملے دیکھیے۔ یہ میری لڑکی ہے۔ یہاں لڑکی

بیٹی کے مفہوم میں آیا ہے ''یہ لڑکی کسی اچھے گھرانے کی معلوم ہوتی ہے۔'' یہاں یہ عام اسم جنس ہے۔ جو زن نوعمر کے مفہوم میں استعمال ہوا۔ ان دونوں کے استعمال میں بہت فرق ہے۔

بچی، بچہ سے بنایا ہوا اسم مونث ہے۔ جو کبھی تصغیر کے لیے آتا ہے اور کبھی ترحم کے لیے۔ مثلاً یہ بچّی بہت خوب صورت ہے'' یہاں بچی اسم مصغر ہے۔ کوئی ماں اپنی 18-17 سالہ لڑکی کو مخاطب کر کے یا اس کی طرف اشارہ کر کے کہے ''میری بچی بہت نیک ہے'' یہاں ترحم کا مفہوم ہے۔ جملۂ اول میں ہر شخص کی بچی کو اس طرح مخاطب کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جملۂ ثانی میں ہی لڑکی مراد لی گئی ہے۔

لونڈیا بھی بچّی کی طرح عام اسم جنس ہے۔ جو صرف تصغیر یا ترحم کے آتا ہے۔ لیکن فرق خاص یہ ہے کہ فصحا اس لفظ کو استعمال نہیں کرتے۔ اگر فصاحت کے تباین کو نظر انداز کر دیا جائے تو لونڈیا اور بچّی مترادف ہو سکتے ہیں۔ کیوں کہ ان کا مفہوم اور محل استعمال جدا جدا ہیں۔

مترادف الفاظ کی مکمل طور پر صحیح مثالیں اوس، شبنم، سورج، خورشید، آفتاب وغیرہ ہو سکتی ہیں۔ جو مقالہ نگار نے خود بھی تحریر کی ہیں۔ اُردو الفاظ خصوصاً افعال کی یہ خصوصیت ہے کہ ایک لفظ کئی کئی معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو میں محاورات کافی ہیں۔ اس لیے ضرورت ہے کہ ترادف پر بحث کرتے وقت اس پہلو پر بھی نظر رکھی جائے۔ ورنہ بات کہیں سے کہیں پہنچ جائے گی اور خبر بھی نہ ہوگی۔

(رسالہ نگار، جلد 62، شمارہ 2، اگست 1952، ص 21 تا 26)

ooo

بنام: (مدیر) 'شاعر'، بمبئی

(1)

باڑوزئی دوم، شاہ جہاں پور
یکم جولائی 1951

مکرّمی! نیاز۔ گرامی نامہ ہم دست ہوا۔ ''شاعر'' کی بقا کا سوال واقعی بہت اہم ہے اور خصوصاً اِس بنا پر اور زیادہ کہ آج ہندستان میں ایسے معیاری رسائل دو ہی تین ہیں جو سنجیدہ اور متوازن آہنگ کے ساتھ رواں دواں ہیں، ورنہ یا تو وہ رسالے ہیں جن کا مقصد کسی دوا خانے کے اشتہار پیش کرنا ہے یا پھر فلمی کمپنیوں کی رونمائی۔ یا وہ جریدے ہیں جن کا مقصد صرف یہ ہے کہ خانہ ساز ترقّی پسندی کے نارسیدہ و نورسیدہ افراد کو جس طرح بھی ہو ''کم خرچ بالانشین'' بنایا جا سکے۔

سال نامہ بہت پسند آیا۔ مجھ کو تعجب ہے کہ مصائب کے اِس غیر معمولی ہجوم کے باوصف آپ اِس بارِگراں کے کس طرح متحمل ہو سکے۔ آفریں باد... اتنے اچھے لکھنے والوں کا اجتماع سزاوارِ تحسین ہے اور بہتوں کے لیے قابلِ رشک۔ مضامین میں قاضی عبدالودود صاحب کا مقالہ ''آوارہ گرد اشعار'' خوب ہے۔ موصوف نے کافی کاوش و دقّتِ نظر سے کام لیا ہے۔ ایسے تحقیقی مضامین قابلِ ستائش ہیں خصوصاً اِس لیے کہ آج کے دور میں تو آسان پسندی ترقی پسندی کا مرادف ہو چکی ہے۔ دوسرے مضامین میں سہیل بخاری کا مضمون ''جنسی افسانے'' اچھا ہے۔ اُنھوں نے بعض باتیں بہت سلجھے ہوئے اسلوب سے کہی ہیں، ورنہ آج کل تو لکھنے والوں کا یہ حال ہے کہ جنسیات کا لفظ جہاں آیا اور لکھنے والے کی بہت سی پنہاں ''صلاحیتیں'' بیدار ہو گئیں۔ اِسی طرح مولانا تلہری کا مضمون ''صفؔی کی نظمیں'' بھی اِس اعتبار سے بہت کار آمد ہے کہ اُنھوں نے مرحوم کے محاسن کو بہت خوش سلیقگی سے پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر اعجاز کے مضمون ''اردو ادب کی بعض تحریکات'' کے متعدّد مقامات نظر طلب ہیں۔ اُنھوں نے بعض باتیں عجیب تر کہی ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ قافیہ کی اصطلاحات و قواعد سے کوئی واقفیت نہیں رکھتے مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں: ''اِس پر یہ دقّت کہ املا میں قافیہ حرفِ روی کے بعد متغیّر نہ ہو''۔ حالاں کہ قافیہ میں حرفِ روی حرفِ آخر ہوتا ہے اور اِس کے بعد کوئی حرف نہیں ہوتا۔ ایک جگہ اور لکھتے ہیں: ''اِس کی بھی اجازت ہماری تکنیک نے شروع سے ہی دی کہ املا کا اختلاف قافیے کے حروفِ اوّل بل کہ اکثر حرفِ دوم تک جائز و صحیح ہے...لیکن اِس تبدیلی کی اجازت حرفِ روی کے بعد نہیں۔ قاضی کا قافیہ شہزادی نہیں ہوسکتا۔ خاص کا میراث نہیں بن سکتا''۔ قافیہ کے حرفِ اوّل و دوم سے کون حرف مراد ہیں؟ یہ سمجھ میں نہیں آتا۔ اگر روی و ماقبل روی مراد ہیں تو یہ غلط ہے کیوں کہ روی کا اختلاف جائز نہیں، ورنہ پھر شکایت کس بات کی۔ ہاں ماقبل روی کا اختلاف جائز ہے اور اگر اِس سے مراد الفاظِ قافیہ کے ابتدائی حروف ہوں تو پھر یہ مہمل ہے کیوں کہ حروف ابتدائی کو حرفِ قافیہ میں کوئی دخل نہیں ہوتا۔ مثلاً قیامت اور حالت اگر ہم قافیہ ہوں تو حرفِ اوّل ق ی اور ح الف کو قافیے میں کوئی دخل نہیں اور یہ تو پہلے لکھ چکا ہوں کہ حرفِ روی کے بعد کوئی حرف قافیہ نہیں ہوتا۔ قاضی کا قافیہ شیرازی جائز ہے۔ ہاں خاص کا قافیہ میراث البتہ جائز نہیں۔ یہ کہنا غلط ہے کہ ماقبل روی تبدیل نہیں ہوسکتا۔ کچھ لوگوں نے البتہ اِس کا التزام کیا ہے کہ ماقبل روی تبدیل نہ ہو لیکن عموماً ایسا نہیں، ہاں اِس کی حرکت تبدیل نہیں ہوسکتی۔ جوشؔ کے یہاں صراحی اور جماہی کا قافیہ صحیح ہے اور اِس میں کوئی اجتہاد نہیں، ہاں احساس و خاص کا قافیہ ضروری اجتہادی ہے، اِس لیے کہ اِس میں حرفِ روی تبدیل ہوگیا ہے۔

بہر حال میرے خیال میں اگر حرفِ روی تبدیل ہو جائے تو اُس میں کوئی ہرج نہیں بل کہ اچھائی ہی ہے۔ اور میں اِس سلسلے میں ڈاکٹر صاحب کا ہم نوا ہوں۔ ایک امر باعثِ حیرت ہے کہ اِس مضمون میں اعجاز صاحب نے متعدّد جملے غلط استعمال کیے ہیں جو ایک مقتدر لکھنے والے کے لیے مناسب نہیں مثال کے طور پر چند مثالیں دیکھیے: ''یقین ہے کہ اِن مثالوں کو دیکھنے کے بعد غالباً آپ کو بھی محسوس ہوا ہوگا۔ میں اگر لکھتا تو اِس طرح لکھتا کہ: ''مجھ کو یقین ہے کہ اِن مثالوں کے بعد آپ بھی محسوس کریں گے''۔ یقین اور غالباً ایک ہی جملے میں کچھ اچھے نہیں معلوم ہوتے۔ ''اگر اِس قسم کی رواداری اور آسانی کی اجازت نہ دی گئی تو کل زبردستی یہ چیز لے لی جائے گی''۔ ''خواہ سمجھنے والے اِس کو جو چاہیں سمجھیں۔''

جملۂ اوّل میں کل یہ چیز زبردستی لے لی جائے گی، کچھ موزوں نہیں۔ اِسی طرح جملۂ ثانی میں خواہ بے محل ہے۔ یا پھر جو کی جگہ کچھ آنا چاہیے۔

''فارسی و عربی میں جو ارتباط پیدا ہو گئے تھے وہی اُنھوں نے فارسی و عربی الفاظ اور ہندی الفاظ کے مابین پیدا کر دینا چاہا''۔ دونوں جملوں کے فعل طریقِ استعمال کے اعتبار سے محلِ نظر ہیں۔ ''املا کے خفیف فرق مثلاً ظ، ض، ز، ذ کو صوتی لحاظ سے فرق نہ کرتا تھا''۔ پورا جملہ کچھ عجیب سا ہے۔ ڈاکٹر صاحب اگر ذرا غور سے لکھتے تو شاید اِس طرح لکھتے کہ وہ ''الفاظ جن میں املا کا ہلکا سا فرق ہے مثلاً ض، ز، ذ، ظ۔ اِن میں صوتی اعتبار سے کوئی فرق نہ کرنا چاہیے تھا''۔ اِس کے علاوہ اُنھوں نے دو باتیں بالکل نئی کہی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں: ''دورِ متقدّمین کے شعرا نے قافیے کی ٹکنک میں کچھ تبدیلیاں کی تھیں اپنی ضروریات کا لحاظ کر کے ذہنی طور پر فارسی کے فرسودہ و غیر ضروری تکنیک سے یک گونہ علاحدگی بھی اختیار کی تھی۔ کورا کا قافیہ گھوڑا، ابرو کا قافیہ کو (بہ واوِ مجہول) تسبیح کا قافیہ سہی۔ اور اِس قسم کے چند تغیّرات لانے کی کوشش کی''۔ عبارت سے قطعِ نظر اُن کا یہ دعوا صحیح نہیں۔ شعرائے متقدّمین کے یہاں ایسی جتنی چیزیں پائی جاتی ہیں وہ کسی شعوری کوشش اور اصلاح کا نتیجہ نہیں بل کہ وہ تو زبان کے ابتدائی نشوونما کے ایسے حالات ہیں جو ہمیشہ ایسے مواقع پر پیش آتے ہیں۔ زبان جتنی آگے بڑھتی گئی یہ چیزیں اتنی ہی ختم ہوتی گئیں پھر یہ بات کہ ''فارسی کے فرسودہ و غیر ضروری ٹکنیک سے یک گونہ علاحدگی اختیار کی'' صحیح نہیں اِس لیے کہ فارسی میں قافیہ کی وہ تمام پابندیاں نہیں تھیں جو اُردو میں رائج کی گئیں وہاں معروف و مجہول کا تقضیہ عام تھا اور قافیہ میں لفظ کی حرکت کو بغیر کسی تکلّف کے بدل لیا جاتا تھا۔ پھر اُردو میں جو مثالیں ''قافیہ آزاد'' کی ملتی ہیں وہ اِس زمانے میں بھی از قسم شاذ رہیں۔

دوسری جگہ لکھتے ہیں: ''آواز میں املا کی بھی مطابقت ضروری ہو گئی اور اِس قیدِ بے زنجیر نے بحروں کی گرفت کو سخت سے سخت کر دیا''۔ حالاں کہ اگر احساس اور پاس کو ہم قافیہ کیا جائے تو اِس سے بحر پر کوئی اثر نہیں پڑتا ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاعر کے لیے کچھ غیر ضروری پابندیاں بڑھا دی گئیں۔ قافیے میں حروف کے اتحاد یا اختلاف کو بحر سے کوئی تعلّق نہیں۔

نصیر الدین ہاشمی کا مضمون ''خواتین کی مزاحیہ نگاری'' شاید بہت جلدی میں لکھا گیا ہے۔ نظیر کے متعلّق اُن کا یہ کہنا کہ ''نظیر نے ظرافت کی سطح بلند کر دی اور وہ ادب کی نئی چیز بن گئی'' صحیح نہیں۔ نظیر

کے یہاں رجائیت اور نشاطیت کا احساس ضرور ملتا ہے لیکن اِس کو ظرافت سے کوئی تعلّق نہیں، ہاں اگر ''گلہری کا بچّہ'' اور ''مسدس شہر آشوب'' جیسی نظمیں ظرافت کے تحت آسکتی ہیں تو البتہ یہ کہا جاسکتا ہے۔ اِس سلسلے میں اُنھوں نے اِنشاؔ سے لے کر اکبرؔ تک ظرافت نگاروں کے نام گنائے ہیں لیکن غالبؔ کا کہیں نام نہیں لیا حالاں کہ غالبؔ کے خطوط اور اُن کے لطیفے ایک خاص حیثیت رکھتے ہیں۔ اِسی طرح قرۃ العین حیدر اور ہاجرہ مسرور و خدیجہ مستور کو مزاح نگار بتانا دل چسپ ضرور ہے لیکن صحیح نہیں۔ احتشام صاحب کا مضمون واقعی لطیفہ ہے، غالبؔ کا حصّہ اِس میں بہ قول اُن کے صرف اتنا ہی ہے کہ کہیں کہیں اُن کا نام آگیا ہے پھر بھی کچھ جملے کار آمد ضرور ہیں۔ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کا مضمون ''دہلی اور لکھنؤ کی زبان کا فرق'' بہت تشنہ ہے، لکھنؤ اسکول کے خانے میں اتنے نقطے رکھّے گئے ہیں کہ اچھّی خاصی بے نقط عبارت بن سکتی ہے۔ خیر لکھنؤ اسکول کے باقیات الصالحات میں آثرؔ صاحب ابھی موجود ہیں۔ سرور صاحب کا مضمون وقت کی ایک ضرورت یا قضیے کی طرف اشارہ نما ہے اور خوب ہے۔ حصّۂ غزلیات میں مشہور غزل گو شامل ہیں لیکن غزلیں عموماً بے کیف ہیں۔ جعفر علی خاں اثرؔ اور وحشتؔ کی غزلیں بہت سپاٹ ہیں۔ سراجؔ، ندیمؔ، شفیقؔ اور ماہرؔ کی غزلیات بھی شعریت سے معرّا ہیں اور اس قدر کہ نگاہِ انتخاب ایک شعر پر بھی نہیں ٹھہرتی۔ شفیقؔ اور ثاقبؔ کے یہ اشعار:

معلوم نہیں کیوں رنگ و طرب کی عمر بہت کم ہوتی ہے
گلشن میں خزاں سو بار آئی صحرا کبھی ویراں نہ ہوسکا

(شفیقؔ جونپوری)

بچا لے ہاں بچا لے اپنا دامن میرے اشکوں سے
کہیں آنسو ترے دامن میں گر کر دل نہ بن جائے

(ثاقبؔ جونپوری)

حیدرؔ دہلوی و احسانؔ دانش کے اِن اشعار کا چربہ کہے جاسکتے ہیں۔

چمن والوں سے مجھ صحرا نشیں کی بود و باش اچھی
بہار آکر چلی جاتی ہے ویرانی نہیں جاتی

(حیدرؔ دہلوی)

لہو رونے کو رو اے نامرادِ آرزو لیکن
کہیں یہ سرخ آنسو تھرتھرا کر دل نہ بن جائے

(احسان دانش)

نریش کمار شاد کا یہ مصرع: ''وہیں سے آج ٹپکتی ہے روشنی کی پھوار'' صحیح نہیں۔ روشنی یا پھوار کسی کے لیے ٹپکنا مستعمل نہیں۔ قمر بھساولی کا یہ مصرع: ''داغ دار آج عصمتِ مریم بھی ہے''، بحر سے خارج ہے کیوں کہ عصمت کا عین گر رہا ہے۔

مذکورۂ بالا غزلیات کے علاوہ دوسری غزلوں میں بعض بعض شعر خوب ہیں خصوصیت کے ساتھ شفیق کوٹی کا یہ شعر:

تراشتی ہے یہ دُنیا نئے نئے معبود
عجب چیز ہے محرومیِ مذاق سجود

اگر وہ پوری غزل کے بجائے صرف یہی شعر لکھتے تو کافی تھا اور مناسب بھی۔

نظموں کا حصہ نسبتاً زیادہ جاندار ہے، لیکن افسوس کہ ایک دو کے علاوہ عیوب سے کوئی بھی نظم خالی نہیں۔ جوش کی نظم اچھی ہے لیکن اِس کا یہ شعر:

خموشی ہے زمیں سے آسماں تک
کسی کی داستاں ہے اور میں ہوں

اور آخری شعر دونوں نظم کے مرکزی مفہوم سے غیر متعلّق ہیں۔ تیغ اور حرمت الاکرام کی نظموں کے بعض بعض بند بہت اچھے ہیں۔

افسانوں میں کوثر کا ''جوشی جی'' اور خواجہ احمد عباس کا ''شکر اللہ کا'' بہت خوب ہے، ل احمد کے یہاں نرے الفاظ ہیں اور کچھ نہیں۔ باقی افسانے کوئی خاص حیثیت نہیں رکھتے۔ آخر میں ایک بار پھر اتنا شان دار اور ٹھوس سال نامہ پیش کرنے پر مبارک دیتا ہوں۔

(ماہ نامہ شاعر، ممبئی، جولائی 1951، ص 54 تا 56)

ooo

(2)

شاہ جہاں پور

30 ستمبر 1951

مکرمی! نیاز

ستمبر کے ''شاعر نمبر'' میں میرے ایک محترم بزرگ حکیم سید محمد قاسم صاحب (زادلطیفہ) کا ایک خط نظر سے گزرا جس میں موصوف نے ڈاکٹر اعجاز صاحب کے مضمون کے سلسلے میں میرے تبصرے پر تبصرہ فرمایا ہے۔ حکیم صاحب اس سے قبل اسی سلسلے میں ذاتی طور پر بھی مجھے مخاطب فرما چکے تھے لیکن ازراہ احترام میں نے لب کشائی مناسب نہیں سمجھی۔ اب چوں کہ یہ بات صفحات ''شاعر'' پر آ چکی ہے لہٰذا میں حکیم صاحب سے طلبِ عفو کرتے ہوئے اس کے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ خدا کرے وہ اس کو سوءِ ادب نہ سمجھیں۔

یہ بات بہت ضروری ہے کہ جس مسئلہ پر گفتگو کی جائے اس کے متعلق مکمل واقفیت ہو ورنہ بیان و مفہوم قدم قدم پر مجروح ہوگا۔ اعجاز صاحب کے مضمون میں یہی ہوا ہے۔ انھوں نے ادب کے فنی پہلو پر گفتگو کی ہے لیکن اس کی اصطلاحات کو صحیح طور پر نہ سمجھ سکنے یا استعمال نہ کر سکنے کی بنا پر کچھ کا کچھ لکھ گئے ہیں۔ پھر مزید تعجب یہ کہ حکیم صاحب قبلہ بھی جوشِ تاویل میں ان سے زیادہ صریح غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں۔

بہ قول حکیم صاحب کے یہ تو صحیح ہے کہ ڈاکٹر صاحب کا مطلب یہاں ''روی مقید'' سے ہے۔ لیکن انھوں نے اس کی جو مثال قاضی و شیرازی کے قوافی سے دی ہے وہ غلط ہے۔ قاضی و شیرازی میں ''روی مقید'' نہیں بل کہ ''روی مطلق'' ہے کیوں کہ قاضی کی ی اصلہ ہے الحاقی نہیں۔ اور وہی ''روی'' ہے۔

شیرازی کی ی ضرور الحاقی ہے۔ڈاکٹر صاحب نے اور ان کی حمایت بے جا میں حکیم صاحب نے بھی ی کو ''حرف وصل'' فرض کر لیا۔حالاں کہ یہ مسلمہ قاعدہ ہے کہ اگر ایک لفظ میں حرف علت اصلی ہو اور دوسرے میں الحاقی تو وہ حروف وصل نہیں ہو سکتے بل کہ اس میں وہی حرف علت حرف ''روی'' قرار پائے گا۔اور قافیہ روی مطلق کا ہوگا۔ڈاکٹر صاحب نہ سہی حکیم صاحب تو عربی سے واقف ہیں،اُن سے قاضی کی ی اور ''روی مطلق و مقید'' کے متعلق یہ مسامحت قابل تعجب ہے۔

پھر یہ بات کہنا بھی صحیح نہیں کہ قدیم اساتذہ نے ''روی مقید'' میں اختلاف بہر طور نا جائز رکھا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ یہ سلسلۂ ایطا'' سے متعلق ہے۔اور اس سے عدم واقفیت کے باعث ایسی باتیں کہی جاتی ہیں۔میں نے کسی کتاب کا حوالہ دینے سے قصداً گریز کیا ہے۔کیوں کہ میں سمجھتا ہوں کہ ایسی بیش تر کتابیں حکیم صاحب کے مطالعہ سے گزر چکی ہوں گی۔ہاں دو شعر ضرور پیش کرتا ہوں تا کہ میں اپنے اصطلاحی مفہوم کو زیادہ واضح کر سکوں:

یہ رنگ گلاب کی کلی کا ہے
نقشہ ہے کسی کی کمسنی کا
(جلیلؔ)

یہ ہے دید سے بڑھ کے دانش وری
تپسیا تیاگ اور دعا سے بڑی
(اثرؔ لکھنوی)

یہاں ایک شعر میں دانش وری و بڑی ہم قافیہ ہیں۔جن میں دانش وری میں یائے الحاقی ہے اور بڑی میں اصلی۔اسی طرح کم سنی میں یائے الحاقی ہے اور کلی میں اصلی۔لہٰذا حرف روی ی ہوگا۔ہاں یہ ضرور ہے کہ جہاں قافیہ کے دونوں لفظوں میں حرف الحاقی ہو۔جیسے حجازی و شیرازی۔تو وہاں ''روی مقید'' ہوگی۔اور بنائے قافیہ حرف وصل کے ماقبل پر ہوگی ورنہ ایطا کا عیب پیدا ہو جائے گا۔

اسی طرح حکیم صاحب فرماتے ہیں ''اگر مابعد کے لفظ کو کاتب کی جدّت سمجھ لیا جائے اور بجائے مابعد ماقبل پڑھا جائے تو مطلب واضح ہو جاتا ہے۔''

میری سمجھ میں نہیں آتا کہ حکیم صاحب کا اس اُلٹ پھیر سے کیا مطلب ہے اگر کاتب کی غلطی تسلیم کر

لی جائے (جو بہ چند وجوہ صحیح نہیں) اور مابعد کو ماقبل پڑھا جائے تو پھر قاضی اور شیرازی میں ی کو روی ماننا ہوگا تا کہ ض اور ز ماقبل روی بن سکیں۔ حالاں کہ ڈاکٹر صاحب اور حکیم صاحب جانتے ہیں کہ اصولاً ماقبل روی تبدیل ہو سکتا ہے۔ اپنے خط میں حکیم صاحب نے ایک اور بحث طلب بات لکھی ہے۔ فرماتے ہیں::

''اگر مطلع میں ماضی اور قاضی کا قافیہ ہو تو کسی شعر میں شیرازی وغیرہ کا قافیہ نہیں آ سکتا۔ یہ پرانا قاعدہ ہے۔''

اس سلسلے میں یہ عرض کرنا ہے کہ حکیم صاحب کے نزدیک ماضی اور قاضی میں یائے وصلی ہے یا اصلی؟ اگر یائے اصلی ہے (جیسا کہ صحیح بھی ہے) تو پھر حرف روی ی ہوگا اور ض ماقبل روی۔ چوں کہ ماقبل روی کا اختلاف جائز ہے لہٰذا اس کے دوسرے قوافی شیرازی وحجازی ہو سکتے ہیں۔ یہ قواعد کے اعتبار سے اصولی بات ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کچھ لوگ ماقبل روی کی پابندی کو بھی لازم کر لیتے ہیں۔ اور یہ ایک رسم سی ہوگئی ہے۔ لیکن ان کے التزام سے قاعدہ تو نہیں بدل سکتا۔ اور یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ماقبل روی کا اختلاف جائز نہیں۔ ورنہ پھر جملہ حروف علّت کے متعلق بھی التزام کرنا ہوگا۔ اور اس طرح ایک عجیب مضحکہ خیز مسئلہ پیدا ہو جائے گا۔ مثلا! ذیل کا مطلع دیکھیے:

تازم بہ گرانمایگی دل کہ ز سودا
ہر قطرۂ خوں یافتہ پرواز سویدا

یہاں سودا و سویدا میں ''ا'' وصل کا نہیں بل کہ اصلی ہے لہٰذا تقضیے میں ''ا'' حرف روی ہوگا نہ کہ د۔ ورنہ حکیم صاحب کے مفروضہ ضابطہ کے مطابق اس قصیدے کے دوسرے شعر، مثلاً:

اجزائے وجودم ز گداز یکہ زجاں یافت
پالو و بداں شیوہ کہ دل گشت سراپا
ہیں عیسیٰ و سامان نواش نفس گرم
ہاں موسیٰ و برہانِ کماش ید بیضا

غلط ہوں گے۔ اس لیے کہ ان میں الفاظ و قافیہ سراپا و بیضا ہیں جن میں بجائے د کے پ اور ض آتے ہیں۔

ہاں اگر مطلع میں شیرازی وحجازی کا قافیہ ہو تو اس کے دوسرے قوافی میں قاضی و ریاضی نہیں آ سکتے

کیوں کہ اس طرح حرف روی ز ہوگا۔ اس لیے کہ ان میں ی اصلی نہیں بل کہ وصل کی ہے اور دوسرے قوافی میں اس کی پابندی لازمی ہوگی ورنہ اختلاف روی ہوگا جو ایک عیب ہے۔ حکیم صاحب کو شکایت ہے کہ میں نے ڈاکٹر صاحب کے ساتھ انصاف نہیں کیا حالاں کہ یہ بات میں کہہ سکتا ہوں کہ حکیم صاحب نے میرے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ میں اصولی طور پر اعجاز صاحب سے متفق ہوں کہ حروفِ متشابہ ہم قافیہ ہو سکتے ہیں۔ لیکن انھوں نے اس بات کو جس طرح پیش کیا اس میں اتنی غلطیاں تھیں کہ جن کے باعث مفہوم فی البطن ہو گیا تھا۔

میں ادھر تین ہفتے سے مسلسل بیمار ہوں اسی عالم میں یہ خط لکھوا رہا ہوں۔ ہو سکتا ہے کہ بحث کا کوئی پہلو تشنہ رہ گیا ہو جس کے لیے اگر ضرورت پڑی تو کسی وقت بہ فراغِ خاطر متوجہ ہوں گا۔ آخر میں محترمی حکیم صاحب سے بارِ دیگر معذرت خواہ ہوں کہ مجھ کو یہ چند سطریں لکھنا پڑیں۔

(ماہ نامہ شاعر، ممبئی، نومبر 1951، ص 50 تا 51)

○○○

(3)

شاہ جہاں پور،

مصیبتوں کے اس طوفانی دور میں جب کہ نہ افراد کو سکون حاصل ہے، جماعتوں کو نہ خیالات کی یکسوئی کا کوئی مکمل ذریعہ ملتا ہے نہ ذہنی تسکین کا۔ اُردو کے باشعور ادیبوں اور کارکنوں کے لیے بالتخصیص نا قابلِ بیان اُلجھنوں کا طویل و پیچ در پیچ سلسلہ پھیلا ہوا ہے۔ ایسی اُلجھنیں جن کا مداوا کسی کی سمجھ میں نہیں آ رہا ہے۔ سیاسی مصلحتیں کس طرح حقیقتوں سے آنکھ مچولی کھیلتی ہیں یہ کرشمہ قدم قدم پر دیکھنے میں آتا ہے۔ ایسے صبر آزما حالات میں اُردو کے کسی معیاری ادبی رسالے کا شائع ہوتے رہنا کمال نہیں تو کیا ہے۔ جب کہ اچھے اچھے رسالے نامساعد حالات اور بے نیازی کے بوجھ کے نیچے دب کر دم توڑ چکے ہیں۔

ماہ نامہ ''شاعر'' کے مدیر جناب اعجاز صدیقی کی بلند ہمتی اور مستقل مزاجی کی بے ساختہ واد دادینا پڑتی ہے کہ موصوف پیہم مصائب آلام کے باوصف اب تک نہایت ثبات و ضبط کے ساتھ اُردو ادب کی تعمیری خدمت کیے جا رہے ہیں۔ مدیر 'شاعر' کو اِدھر کے دس برسوں میں عجیب ناموافق حالات سے دو چار ہونا پڑا۔ آگرہ سے منتقلی بمبئی کی خالص کاروباری فضاؤں کی چشم نمائی، خود از اُردو خواں طبقے کی بے شماری اور دوسرے متعلقہ حالات۔ لیکن اعجاز صاحب کے پائے استقلال میں کسی حادثہ سے لغزش نہیں آئی۔ اس دور میں یہ فرہاد مزاجی قابل داد ہے۔

اُردو میں رسالوں کی کمی نہیں لیکن اگر آپ معیاری ادبی رسائل کا نام لیں گے تو گنتی کے اعداد اکائی کی حد سے آگے نہیں بڑھ پائیں گے۔ دواؤں کے اشتہارات، جنسیات اور فلمی لٹریچر نے ذہن و قلب پر ایسا قبضہ جمالیا ہے کہ ایک دائرہ خاص سے باہر ادبی رسائل کی رسائی نہیں ہو پاتی۔ یہ بات بے حد حوصلہ شکن اور صبر آزما ہے۔ ایسے مختلف پُر مصیبت حالات میں رسالے کا مسلسل جاری رہنا ہی مشکل کام ہے۔ چہ جائے یہ کہ کوئی خاص نمبر یا سال نامہ نکالا جائے۔

یہ رسم سی چلی آ رہی ہے کہ ہر رسالے کا سال کے آخر میں سال نامہ یا کوئی خاص نمبر ضرور نکلتا ہے۔ بعض اعتبارات سے یہ رسم بے حد اہم وضروری ہے۔ کیوں کہ اس سے خاص موضوعات پر اہم مواد یکجا مل جاتا ہے اور بعض حالات میں جدید تحریکات کے متعلق تازہ ترین معلومات حاصل ہوتی ہیں، لیکن اڈیٹر پر کیا گزر جاتی ہے یہ کچھ وہی جان سکتا۔ مدیر ''شاعر'' نے اچھے اچھے سال نامے اور خاص نمبر شائع کیے ہیں اور بلا خوفِ تردید کہا جا سکتا ہے کہ سال نامے یا خاص نمبر ادب کے بلند معیار کے اعتبار سے نہایت اہم حیثیت رکھتے ہیں۔ معروف و بلند پایہ اہل قلم کا جیسا اجتماع 'شاعر' میں ہو جاتا ہے ویسا ایک دو رسالوں کے علاوہ اور کہیں دیکھنے میں نہیں آتا۔

'شاعر' کا حالیہ شمارہ افسانہ نمبر ہے جو سوا دو سو صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ آج کل اتنا ضخیم وجحیم خاص نمبر نکالنا بڑے دل گردے کا کام ہے۔ پھر یہ کہ یہ افسانہ نمبر صرف ضخیم ہی نہیں ہے بل کہ ہندوستان کے معروف ترین افسانہ نگار اس محفل میں موجود ہیں۔ جس شمارے میں کرشن چندر، اوپندر ناتھ اشک، کوثر چاند پوری، ل۔احمد، مہندر ناتھ، سرلا دیوی، پرکاش پنڈت، ڈاکٹر محمد حسن وغیرہ شامل ہیں، اُس کی قدر و قیمت کا اندازہ یوں بھی ہو سکتا ہے۔ میں اعجاز صاحب کو قابل مبارک باد سمجھتا ہوں کہ انھوں نے بہ یک وقت اتنے مشہور افسانہ نگاروں سے افسانے حاصل کر لیے۔ جو لوگ اس کاروبار سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ کسی معروف افسانہ نگار سے افسانہ حاصل کر لینا کتنا مشکل کام ہے۔

لیکن ایک بات بڑی عجیب ہے۔ مشہور ترین افسانہ نگاروں کے افسانے پڑھ کر عجیب مایوسی کا احساس ہوتا ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے اب ان کے پاس کچھ کہنے کو باقی نہیں رہ گیا ہے۔ وہ افسانہ نگار جن کا نام افسانے کی بلندی کا ضامن ہوتا تھا۔ ایسے از کار رفتہ اور ''نقل نویس'' قسم کے نظر آتے ہیں جیسے سچ مچ ادب میں جمود ہو۔ میں مختصر طور پر بعض معروف افسانہ نگاروں کے افسانوں کا اجمالی جائزہ پیش کرتا ہوں جس سے ان کے رواں دواں اور قیمت طلب طرز نگارش کی خامیوں کا ایک ہلکا سا اندازہ ہوگا۔

پہلا افسانہ کرشن چندر کا ہے۔ کرشن چندر کا ایک خاص تصور ذہن میں آ جاتا ہے جس نے ''کالو بھنگی''، ''دو فرلانگ لمبی سڑک''، ''زندگی کے موڑ پر'' جیسے افسانے پڑھے ہیں وہ ایک خاص توقع کے ساتھ ان کے افسانے پڑھے گا۔ لیکن اس افسانہ نمبر کا افسانہ ''چور'' پڑھ کر حیرت کی انتہا نہیں رہتی ہے۔ واقعہ نہایت معمولی اور اس کا بیان اس سے زیادہ معمولی ہے۔ نفسِ واقعہ مختصر تر ہے۔ محض الفاظ و

خطابت کے زور سے اس کو چھ صفحات پر پھیلایا گیا ہے، نتیجہ ظاہر ہے۔ کرشن چندر میں اِدھر خطابت کا دور بڑھتا جارہا ہے اور یہ بات مسلمہ ہے کہ خطابت کو مستقل اور دل دوز تاثیر سے ہے۔ صرف ایک اقتباس دیکھیے :

''ارے رے رے تو کہاں سے آمرا۔ کم بخت۔ میرے چلتے ہوئے افسانے میں بریک لگادی۔ اُتر جا میرے بھائی۔ اپنے افسانے کی بس سے اُتر جا۔ میں اگر سچ بولوں گا تو ابدی قدروں والا افسانہ کیسے لکھا جائے گا۔ وہ خوب صورت دھندلا پن جیسے کچھ ہے کچھ نہیں بھی ہے۔ کچھ سمجھ میں آتا ہے اور کچھ سمجھ میں نہیں آتا ہے۔ بل کہ اگر بالکل ہی نہیں آتا ہے تو بہت ہی اچھا ہے۔ پھر میں وہ سب کہاں سے لاؤں گا۔ اُتر جا میرے پیارے۔ دیکھ میں تیرے ہاتھ جوڑتا ہوں۔ بڑی مشکل سے اپنے پڑھنے والوں کو ڈھرّے پر لگایا تھا۔ تو نے آ کے سب گڑبڑ گھٹالا کردیا۔ کم بخت، گٹ آوٹ!''

اقتباس طویل ہے لیکن مفہوم کو واضح کر دیتا ہے۔ یہ طنز نہیں ہے جلی کٹی سُنانے کا انداز ہے اور ایسے پُر غیظ انداز بیان سے افسانویت جتنی مجروح ہوتی ہے وہ ظاہر ہے۔ بے تکان لکھنے کا نتیجہ یہی ہوتا ہے کہ خیال کا دھارا کسی روک ٹوک کے بغیر بہتا ہے۔ جس میں فکر کے عناصر شامل نہیں ہو پاتے ہیں۔ نری صحافت رہ جاتی ہے، وہی صحافت اس افسانے میں بھی جلوہ گر ہے۔

اوپندر ناتھ اشک کا افسانہ ''پتھرا پتھر'' خوب ہے۔ کشمیری اہل خدمت کی وفادارانہ غلامی۔ چند سکوں کی ہوس میں بے تکان کام کرنا۔ زندگی کی تباہ حالی کی جیتی جاگتی تصویریں، نفسیاتی تاثرات۔ نوکر شاہی کی ستم طرازی، حسن دین کا حوالات میں سجدہ ریز ہوکر گناہوں سے توبہ کرنا اور اپنی اس مصیبت کو اپنے ہی اعمال کا نتیجہ سمجھنا اور آخر میں سردار ہرنام سنگھ اینڈ کمپنی کا آپس میں روپے تقسیم کر لینا۔ ایسی باتیں ہیں جن کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے یہ واقعہ کل کی بات ہے۔ ایسا ہی ہوا ہوگا۔ کیوں کہ ایسے واقعات ہوتے رہتے ہیں۔ افسانہ نسبتاً طویل ہے لیکن کہیں بھی حشو و زوائد غیر دل چسپی کا احساس نہیں ہوتا۔ کشمیر کے حمالوں اور مزدوروں کی سادہ لوح، ستم پوشی اور ان سب پر مستزاد ہمیشہ اپنی ہی خطا دیکھنا اور توبہ کرنا ایسی باتیں ہیں جو افسانے کو بلند کر دیتی ہیں۔ افسانے کا اختتام بڑا ڈرامائی ہے۔ چند سطروں میں ایک دم ایسا مآل سامنے آتا ہے کہ ذہن اچانک تاثرات میں ڈوب جاتا ہے۔

کوثر چاند پوری نے زمین داری کے خاتمے سے متعلق اثرات پر بحث کی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انھوں نے خاتمۂ زمین داری کے ایک پہلو کو نہایت خوبی کے ساتھ واضح کیا ہے۔ منشی جی کی جوانی کا ایک واقعہ جب وہ امین دار تھے زمین داروں کی عالم روش کو پورے طور پر واضح کر دیتا ہے۔ اس کے ساتھ حبیب اللہ کی جواں مردی گاؤں کے خود دار اور غیور کسانوں کی سچی ترجمانی کرتی ہے۔ اور آخر میں حسابات کی فہرست اور قرض خواہ کا تقاضا اس تصویر کو مکمل کر دیتا ہے، افسانے کا عنوان ہے ''کسک'' اور اس اختصار و جامعیت پیش منظر اور پس منظر کے اعتبار سے اچھا افسانہ ہے۔

ل-احمد کا افسانہ ''جگ بیتی'' نذیر احمد کی نصیحت فروشانہ صدائے بازگشت معلوم ہوتی ہے۔ واقعہ اپنی جگہ پر بڑا جان دار ہے اور بہت پُر معنی ہے لیکن اندازِ بیان نہایت سال خوردہ نقاہت لیے ہوئے ہے۔ شروع میں تو پھر بھی ایک رنگ ہے لیکن جس قدر افسانہ آگے بڑھتا ہے، اُسی قدر ٹھس ہوتا جاتا ہے۔ بعض جگہ تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی کی تقریر پڑھ رہے ہیں۔ درمیان کا ایک حصہ دیکھیے:

> ''میں قیاس کیے لیتا ہوں کہ آپ پردے کے حامی ہیں اور پوچھنا چاہتا ہوں کہ آپ کے گھر میں کیا تمام نامحرموں سے پردہ ہوتا ہے۔ میں جانتا ہوں کہ ہزاروں میں ایک گھر ایسا ہوگا جس میں نامحرم کو اجازت نہ ہوگی۔ عام طور پر قریب کے رشتے داروں سے پردہ کرنا گویا رشتے کی توہین کا مترادف ہوتا ہے۔ اندھی تقلید اور توحید پرستی کے بدلے قدامت پرستی مسلم جماعت کی اس پردہ داری سے ثابت ہے۔''

معلوم ہوتا ہے کہ کوئی پردے پر بحث کر رہا ہے اور آخر میں تو ساری افسانویت ہوا ہو جاتی ہے۔ آخری حصہ ملاحظہ ہو:

> ''اس حادثے نے خدیجہ کو عقل دی اور میاں بیوی کی غلط فہمی رفع ہو کر صلح ہو گئی۔''

مجموعی طور پر انداز بیان تاثیر سے بے گانہ معلوم ہوتا ہے۔

اس نمبر کا سب سے طویل لیکن اسی اعتبار سے ناکام افسانہ واجدہ تبسم کا ''پوجا کا مان'' ہے۔ 23 صفحے کا یہ افسانہ کیا اچھا خاصا ناولٹ ہے۔ واجدہ تبسم اس محفل میں نو آمدہ معلوم ہوتی ہیں، ان کو چاہیے کہ شروع میں مختصر افسانے لکھیں۔ ورنہ بات کہنے کا سادہ پرکار اور پرتاثیر انداز مشکل سے ہاتھ آئے

گا۔ موضوع کے اعتبار سے بھی یہ ناکام ہے۔ افسانہ میں یہ دکھایا گیا ہے کہ زمین دار کسانوں پر کس کس طرح ظلم کرتے تھے۔ لیکن یہ داستان اتنی بار دہرائی جا چکی ہے اور اتنی پرانی ہو چکی ہے کہ جب تک کوئی خاص پہلو نہ پیدا ہو سکے اس کا دُہرانا بارِ خاطر ہی رہے گا۔ آج جب کہ زمین داری ختم ہو چکی ہے اور زمین داروں کے سارے کس بل نکل چکے ہیں ان کے مظالم کا تذکرہ بے لطف داستان ہے۔ زمین دار طبقے کو خود متعدد مشکلات سے دو چار ہونا پڑ رہا ہے۔ ان کا بیان زیادہ دل چسپ ہو سکتا ہے یا پھر جن نئے زمین داروں نے خانہ پوری کی ہے ان کوتاہ دستوں کی دراز دستی کی داستانیں بیان کی جاتی کہ ان میں بڑی گنجایشیں ہیں اور موضوع بھی نیا ہے۔ بہر حال افسانے میں کوئی دل کشی نہیں ہے۔ انداز بیان میں چستی بالکل نہیں ہے۔ جو بات ایک صفحہ میں آ سکتی ہے وہ 3 صفحات میں لکھی گئی ہے۔ اس کے علاوہ ایک خاص بات یہ ہے کہ موصوفہ نے جگہ جگہ قوسین میں کچھ عبارتیں بڑھائی ہیں جیسے ڈرامے میں راوی کی روایت کے لیے کبھی کبھی چند جملے بڑھا دیتے ہیں۔ اس سے افسانویت بُری طرح مجروح ہو گئی ہے۔ نیز افسانے میں زمین دار کے لڑکے کا کردار پریم چند کے جذبۂ اصلاح سے اس قدر متاثر نظر آتا ہے کہ توارد کا گمان ہوتا ہے جو انفرادیتِ خیال کے منافی ہے۔

بلونت گارگی کا مختصر افسانہ ''ایک رات'' افسانے کے بجائے کسی اخبار کا تراشہ یا ریڈیائی تقریر کا کوئی حصہ معلوم ہوتا ہے۔ موصوف نے بالکل صحافیانہ انداز سے ماسکو سے متعلق اپنے تاثرات پیش کیے ہیں۔ افسانہ پڑھتے وقت ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے روس جانے والے کسی کلچرل ڈیلی گیشن کا کوئی ممبر کسی کلب میں تقریر کر رہا ہو۔ افسانے کی تعریف کو اتنا وسیع کر دینا کہ معمولی معمولی باتیں بھی اس کے ضمن میں آ جائیں، معیار سے معرا کرنے کی غیر صالح کوشش ہے۔

ست پرکاش سنگر کا مضمون ''جنتا کا نمایندہ'' طنزیہ ہے۔ اس کو افسانوں کی صف میں شامل کرنا غیر مناسب بات ہے۔ ٹھاکر پونچھی کا افسانہ ''برف اور ریشم'' واجدہ تبسم کے افسانے کی طرح بے وقت کی راگنی ہے، ٹھاکر نے افسانے میں جس ریاستی ماحول کی عکاسی کی ہے وہ زماں و مکاں کی صفات و قیود سے آزاد ہے۔ انھوں نے ریاستی فوج کے ان دستوں کو دکھایا ہے جو ابھی ابھی سمندر پار کی جنگ کے شعلوں سے بچے ہوئے آ رہے ہیں۔ حالاں کہ یہ بہت پرانی بات ہے۔ واقعہ جان دار ہے لیکن جگہ جگہ ان غیر حقیقی و جذباتی رنگ آمیزیوں نے مجموعی طور پر سارا ماحول مصنوعی بنا دیا ہے جس سے افسانوی

صداقت و تاثیر پر ضرب سی لگتی ہے۔

سب سے زیادہ سطحی اور صحافتی چیز عادل رشید کا افسانہ ''نم تھوک دان'' ہے جس میں ایک پیر صاحب کی کرامات فروشی اور بعد کو اُن کے مالِ بد کا ذکر ہے۔ تکلف بر طرف بالکل ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کوئی شخص کسی اخبار کی خبر پڑھ رہا ہے۔ اور دوسرے ایسی ہزاروں ہر روز آنے والی خبروں کی طرح سُن رہے ہیں۔ افسانہ نگار حضرات نے اس بات کو نظر انداز کر دیا ہے کہ ادب صحافت سے علاحدہ ایک چیز ہے اور افسانہ کوئی پریوں کی کہانی نہیں کہ ہر کہانی کرداروں کی تعداد کے علاوہ ایک سی ہو۔

البتہ محمود ہاشمی کا افسانہ ''نئے راون'' خوب ہے۔ محمود صاحب کا نام میں نے پہلی بار دیکھا ہے لیکن ان کا یہ افسانہ بڑا جان دار ہے۔ انھوں نے زندگی کی بعض مجبوریوں کو بڑے دل دوز انداز سے بیان کیا ہے۔ زندگی کے یہ پیچ و خم کہ باپ جان بوجھ کر بعض چیزیں گوارا کر لے۔ بڑے نظر طلب اور اثر آفریں ہیں۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ طنز کہیں بھی اتنا نمایاں نہیں ہوتا ہے کہ برہنہ گوئی کا انداز پیدا ہو جائے۔ ضبط اور رکھ رکھاؤ افسانویت کی جان ہے۔ محمود صاحب اگر سوچ سمجھ کر لکھتے رہے اور تقلید کی طرف متوجہ نہیں ہوئے تو ان کا مستقبل روشن ہوگا۔

اسی طرح پرتھوی ناتھ شرما کا افسانہ ''مسٹر سٹیفن'' بھی بہت اچھا افسانہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس نمبر کے افسانوں میں ذہنی عکاسی، نفسیاتی تحلیل اور ضبطِ بیان کے اعتبار سے یہ سب سے اچھا افسانہ ہے۔ بھوک کے اثر سے ذہن و اعصاب پر جو اثرات ظاہر ہوتے ہیں اور اُن کے زیر اثر اضطراری طور پر آدمی کیا سوچتا ہے۔ پھر جب وہ ایک خاص سطح سے نیچے اُتر کر کوئی کام کرنا چاہتا ہے تو شدید خواہش کے باوصف اپنے درجے کی بلندی اور اس کام کی پستی کا خیال کیسے کیسے آنکھیں دکھاتا ہے۔ اس کشمکش کی نہایت سچی عکاسی کی گئی ہے۔ غرض نفسیاتی و ذہنی اُلجھنیں، سماجی مجبوریاں اور احساسِ کمتری کے کیا کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں ان کو نہایت عمدہ طریقے سے بیان کیا گیا ہے۔

ڈراموں میں نینا کا ڈرامہ ''نشستند و گفتند و برخاستند'' افسانہ نمبر کی جان ہے موصوفہ نے اس مشہور مصرع کو سامنے رکھ کر جو تخلیق کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ طبقۂ اعلا کے افراد اصلاحی کاموں کو دوسری تفریحات کی طرح چاے پینے اور باتیں کرنے کا معقول ذریعہ کس حد تک سمجھتے ہیں، اس کی نہایت اچھی ترجمانی کی گئی ہے۔ جس سے اس زندگی، اس کے اصول اور اس طبقے کی ذہنی نمایش کی قد

آدم تصویریں سامنے آ جاتی ہیں۔ ایجوکیشنل سنٹر کی ورکنگ کمیٹی میٹنگ ہوتی ہے۔ ممبران میں کوئی بھی دائرۂ خاص سے باہر کا نہیں ہے۔ بات کا آغاز ہوتا ہے۔ لیکن چند جملوں کے بعد ہی محترم خواتین حکایت وافسانہ کے رنگ میں آ جاتی ہیں۔ اور کچھ ادھر سے کچھ ادھر سے زیب محفل کے لیے بیان کرنا شروع کرتی ہیں۔ نتیجہ جو ہونا چاہیے وہی ہوا۔ پورے ڈرامے میں توازن اور متانت ایسی خوبی سے چھائی ہوئی ہے کہ طنز واستہزا کا احتمال بھی نہیں ہوتا ہے۔ طنز کو اس طرح سمونا کہ بہ ظاہر بالکل پتا نہ چلے لیکن ذہن اس سے متاثر ہوتا جائے۔ بڑی فن کارانہ صناعی ہے جو ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ ادھر بہت دنوں سے اتنا اچھا ڈرامہ نظر سے نہیں گزرا۔

ڈاکٹر محمد حسن کا ڈرامہ ''موم کے بُت'' میری سمجھ میں نہیں آ سکا۔ موصوف نے تعبیرات اور رمزیات کے ایسے گہرے پردے ڈال دیے ہیں کہ اصل کردار نہایت مصنوعی ہو کر رہ گئے ہیں۔ جہاں گیر کا کردار غیر حقیقی ہے اگر ان کی مُراد طنز کرنا ہے تو یہ خواہش بھی پوری نہیں ہوتی۔ کیوں کہ ڈرامے پر الف لیلہ کی طرح ماورائی رنگ چھایا ہوا ہے۔ کردار مصنوعات کی گہری دھند میں اس طرح چھپے ہوئے ہیں کہ کوشش کے باوصف نگاہ کام نہیں کرتی۔

غرض یہ افسانہ نمبر اس اعتبار سے بڑا اہم ہے کہ مختلف ادیبوں کی ذہنی رسائی اور فکری صلاحیتوں کا ترجمان ہے۔ نئے فن کار کس طرح آگے بڑھ رہے ہیں اور پُرانے آزمودہ کار فن کار کس طرح خالی نظر آتے ہیں، یہ بات خاص طور پر قابلِ غور ہے۔ ملک کے ادبی حلقوں کو اعجاز صاحب کا ممنون ہونا چاہیے کہ انھوں نے اتنا شان دار افسانہ نمبر پیش کر کے جہاں اپنی روایت کو قائم رکھا ہے وہاں پڑھنے والوں کے لیے غور وفکر اور بحث ونظر کا سروسامان بھی مہیا کر دیا ہے، ضرورت ہے کہ اس طرف توجہ کی جائے کہ افسانہ جو اُردو ادب کی آبرو ہے اور جس کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ ہی ایک صنف ایسی ہے جس کو لے کر اُردو دوسری زبانوں کے مقابلے میں سر اُٹھا سکتی ہے، کس منزل پر ہے۔

(ماہ نامہ شاعر، بمبئی، شمارہ 7، جلد 28، جولائی اگست 1957، ص 65 تا 69)

○○○

اربابِ لغات کے لطیفے

لفظ تیمور کے متعلق ازاحت الاغلاط کی مندرجہ ذیل عبارت قابلِ غور ہے:

''تیمور۔ بادشاہِ مشہور صاحب غیاث اللغات وبعض اجلۂ عصر نوشتہ کہ ایں لفظ ترکی ست وچوں در ترکی بعد مکسور یاو بعد مکسور یا بعد مضموم واو نگارند و بتلفظ در ینا رند کتابت یا دواو رواست و تلفظ آں خطاست و نیز استناد کردہ اند بدین۔ رباعی:

سلطان تیمور کہ مثل بادشاہ بنود
در ہفصد و دسی و نہ در آمدہ بوجود
در ہفصد و ہنقاد دیکی کرد کروج
در شہصد د ہفت کرد عالم پدرود

دشعرا کہ در قافیہ فغفور آوردہ انداز قلیل اشباع وتصرف شمرہ گویم کہ حق تحقیق بر عکس ست اصل نام آں پادشاہ باظہار یا دو واو بروزن ذی نوراست قاضی شہاب الدین احد کہ معاصر شاہِ تیمور بود در تاریخ تیموری کہ موسوم العجائب المقدر فی اخبار تیمور ست نوشتہ ''اسمہ تیمور بتا؟ مکسورۃٍ مثاۃٍ فوقادیاءٍ ساکنتہٍ ثلناۃٍ تحمنا دواوساکنتہٍ بین میم منصوبتہٍ وراء ہملتہ۔ ہذہ طریقہ املایۂ وفی التصریف زنہہ بناہہ لگن کرۂ الافاظ العجمیتہ۔ اذتداولہا صولجان اللغتہ العربیتہ۔ فرطہافی الدوران علی ابناادزانہا۔ دوحرجا کیف شاافی میدان لسانہا۔ فقالوانی ھذا تارۃ ''تمودواخری تمرلنگ۔''

پیداست کہ اصل نام آں بادشاہ تیمور بروزن ذی نورنگاشتہ۔ اگر از سیناں صد ہزار ارباب فرہنگ خلاف عجائب المقدورنویسند اعتبار رانشائد۔''

مصنف کا یہ قول کہ ''صحیح لفظ تیمور ہم وزن فغفور'' ہے صحیح نہیں ہے۔ مصنف کی تحقیق کا مدار صرف ایک تاریخی کتاب کی عبارت پر ہے۔ قطع نظر اس کے کہ ایک تاریخی کتاب کو مستند لغات کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے یا نہیں۔ میں امیر تیمور کے ایک خط کا حوالہ پیش کرتا ہوں اور ظاہر ہے کہ ایک معاصر کی تاریخی کتاب کے مقابلے میں شاہی تحریر ایک ایسی دلیل ہے جس کے بعد مزید کچھ کہنے کو نہیں رہ جاتا۔

پیرس کے Les Archives Nationales میں مخطوطات کے سلسلہ j-937 میں امیر تیمور کا ایک خط محفوظ ہے جو امیر مذکور نے چارلس ششم (Charles VI) شاہِ فرانس کو 1302 میں لکھا تھا۔ خط کا عکس شائع کیا گیا تھا۔ جس کو محمد بن عبدالوہاب قزوینی نے اپنی کتاب ''بست مقالہ قزوینی'' میں نقل کیا ہے۔ میں اس مقام کی پوری عبارت نقل کرتا ہوں تا کہ مفہوم زیادہ واضح ہو جائے:

> ''''درخزانۂ اسناد رسمی'' در پاریس در تحت غرۂ j-937 مکتوبی بزبان فارسی محفوظ ست کہ برائے مشرقیات اطلاع ازاں بے فائدہ نیست و آں عبارت ست از نامۂ کہ امیر تیمور گورگان بتاریخ غرہ محرم ۸۰۵ھ (غرہ اوت ۱۳۰۲ء بشارل ششم شاہ فرانسہ نوشتہ است۔ متن ایں نامہ یا ترجمہ قرآں بہ لاطینی و تحقیقات دقیقہ ارنیقہ بسیاء مشروح مبسوط باہتمام مستشرق شہیر فرانسوی مرحوم سیلوستر دوساسی در ''تذکرۂ آو کادمی فرانسیہ'' جلد ششم ۱۸۲۲ء میلادی صفحہ ۵۲۲-e۸۰ چاپ شدہ است۔''

(بست مقالۂ قزدینی ص ۳۸ مطبوعہ انجمن زرتشتیاں بمبئ)

اس کے بعد صفحہ مقابل پر اسی خط کا عکس ہے۔ جس میں سرنامہ پر ''امیر کبیر تمر کوراں'' درج ہے۔ اس کے بعد مصنف کتاب نے تمر کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''تمر املائے اصلی آں تیمور ست و اصل ایں کلمہ درترکی بہ معنی آہن است و املاو جدید آں کلمہ و مربا دال است''۔

اس ''حقیقت ناطقہ'' اور ''تشریح خانگی کے بعد ابن عرب شاہ کی عبارت کی کوئی قیمت نہیں رہتی اور اس سے ثابت ہو جاتا ہے کہ اربابِ لغت نے جو کچھ لکھا ہے وہی صحیح ہے۔ یعنی صحیح لفظ (تمر) بغیر اظہار واو اور یا ہے جیسا کہ اس رباعی میں آیا ہے اور تیمور بروزن فغفور تصرفات شعری سے ہے ہاں بہ قاعدہ ترکی اس کا املا تیمور ہی ہوگا۔

قلزم کے ذیل میں غیاث اللغات میں لکھا ہے:
''ودر بہارِ عجم نوشتہ کہ فارسیاں قلزم را بہ ضم اول و فتح زاد معجمہ می خوانند'' (غیاث)
یہاں بہارِ عجم کا حوالہ غلط ہے۔ بہارِ عجم میں اس کے برخلاف بضم اول وسوم کو مستعمل فارسیاں لکھا ہے۔اس کی پوری عبارت یہ ہے:
''قلزم، در منتخب بہ فتح اول وسوم۔ بہ وزن زمزم بلدہ ایست میان مصر و در قاموس بضم اول وسوم بہ وزن کر کم میان مصر و مکہ نزدیک کوہ طور۔ و بحر قلزم منسوب بداں۔ د فارسیاں بضم ہر دو بہ معنی دریائے خاص استعمال کنند و ایں مجاز ست'' (بہارِ عجم)
غیاث اللغات میں متعدد مقامات پر دوسری کتابوں کے غلط حوالے درج ہیں۔ کہیں کہیں مصنف نے کسی لفظ کے متعلق کسی لغت کی کتاب کا حوالہ دے کر اس کی صرف ایک حرکت نقل کر دی ہے حالاں کہ اس کتاب میں اس کی دو مختلف حرکات درج ہیں جس سے بعض وقت بڑا دھوکہ ہو جاتا ہے۔اس اعتبار سے غیاث سخت نا قابلِ اعتبار کتاب ہے۔اور ضروری ہے کہ اس کے حوالوں کی جب تک تطبیق نہ کر لی جائے اُس وقت تک انھیں ادا نہ کیا جائے۔اس مضمون کی پہلی قسط میں متعدد لفظ ایسے لکھ چکا ہوں اس قسط میں پہلے سے دو گنے الفاظ موجود ہیں اور میں سمجھتا ہوں کہ اگر ان کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو شاید بہت سے الفاظ ایسے ملیں گے جن کے مآخذ میں خلط مبحث ہو۔
خضر کے ذیل میں غیاث اللغات کی عبارت ہے:
خضر۔ بالکسر نام پیغمبر ست علیہ السلام و بہ فتح اول و کسر ثانی بہ معنی شاخ سبز وکشت و ترہ۔ و نام پیغمبر مذکور۔ غرض کہ لقب پیغمبر کہ ارمیا نام اصلی ایشان ست بدرجہ است یکی خضر کہ بہ کسر اول وسکون ثانی باشد و دوم خضر کہ بہ فتح اول کسر ثانی باشد۔ (غیاث)
مصنف کا یہ ادعا کہ پیغمبر معروف کے معنی میں لفظ صرف بہ سکون و کسر ضاد ہے تحقیق سے عاری ہے ایسا معلوم ہوتا ہے انھوں نے صرف عربی لغات کو پیش نظر رکھا ہے اور فارسی لغات یا استعمال اہل زبان سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ لفظ بہ کسر ضاد بفتح ضاد اور بہ سکون ضاد بہ ہر سہ طور صحیح ہے
بہارِ عجم کی عبارت ہے:
''خضر بہ کسر اول و بہ فتح و دوم وسکون آں نام پیغمبری معروف'' (بہارِ عجم)

''خضر بہ کسر اول بہ فتح ثانی از تصرفات ہمہ دانایان عجم ست۔ قاآنی گوید:

مرا کہ ہمتِ خضر ست و چوں تو خضر رہے
بکوشم از دل و جاں تا بنوشم آب خضر

بالجملہ خضر بہ فتح ضاد از عالم تصرفات اکابرست'' (ازاحت الاغلاط)

غیاث میں شگوفہ کے ذیل میں لکھا ہے:

شگوفہ۔ بہ کسر اول و کاف عرف مضموم، گل درختِ میوہ، و مطلق غنچہ و گل درختاں از بہار عجم و برہان و جہاں گیری و دربودن کاف عربی اتفاق ہمہ است''۔

یہاں بھی مصنف نے (دربودنِ کاف عربی اتفاق ہمہ است) غلط لکھا ہے۔ بہار عجم میں (جس کا مصنف نے حوالہ بھی دیا ہے) اس کو صرف شین مع کاف فارسی کی فصل میں لکھا ہے۔ اس کی عبارت ہے: شگوفہ، بہ ضمتین مطلق گل'' (بہار عجم)

اور اس میں شین مع کاف عربی کے ضمن میں کہیں بھی اس کا ذکر نہیں، یہی نہیں بل کہ صاحب بہار عجم نے دو مرکبات شگوفہ زار اور شگوفہ رنگ بھی اسی ذیل میں لکھے ہیں۔ معلوم نہیں صاحب غیاث نے کس عالم میں یہ غلط حوالہ درج کر دیا۔ اصل یہ ہے کہ شگوفہ کاف عربی و فارسی دونوں طرح صحیح ہے جیسے فتن بہ کاف عربی و فارسی بہ ہر دو طور صحیح ہے جس کو خود صاحبِ غیاث نے بھی لکھا ہے:

شگفتن۔ بہ کسر اول ضم کاف عربی کشودہ شدن غنچہ و بکاف فارسی نیز آمدہ۔''

اسی لیے فرہنگ عامرہ میں اس کو دونوں طرح لکھا ہے۔

لفظ شکوہ کے متعلق غیاث کی عبارت ہے:

شکویٰ: بالفتح دور آخر الف مقصورہ بہ صورت یائے زائد چناں چہ کہ درلفظ دعویٰ، بشریٰ۔ بہ معنی گلہ کردن و گلہ۔ از صراح و منتخب و شکوہ بہ ہائے ہوز نوشتن خطاست۔ (غیاث اللغات)

یہاں بھی مصنف نے سابقہ دراز دستی سے کام لیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ شکویٰ عربی الاصل ہے اور عربی میں وہ الف مقصورہ کے ساتھ صحیح ہے۔ اہل فارس نے اس میں یہ تصرف کیا کہ الف مقصورہ کو ہائے ہوز سے بدل دیا ہے، اور فارسی میں بغیر کسی تکلف کے استعمال کیا گیا ہے۔ بل کہ بہار عجم میں تو یہ صرف ہائے ہوز ہی کے ساتھ لکھا ہے اور یہی نہیں بل کہ اس ذیل میں اس کے مزید چار مرکبات شکوہ آشوب

شکوہ پرداز۔شکوہ سنج اور شکوہ مند بھی درج ہیں۔اوران سب میں شکوہ بہ ہائے ہوز ہی ہے۔مزید چند مثالیں اہلِ زبان کے کلام سے پیش کرتا ہوں جس سے یہ ثابت ہوگا کہ فارسی میں بالعموم یہ ہائے ہوز ہی سے استعمال کیا جاتا ہے۔الا ماشاءاللہ:

صد ستم دیدی ملک یک بار سر کن شکوۂ
نیستی شرمندۂ لطفے زبانت لال چیست
(ملک قمی)

نے مکمل کرد چشم دنے معطر شد دماغ
شکوۂ بے رحمی باد صبا خو اہم نوشت
(ظہوری)

شکوۂ نقصان داشت فصلے ازبیاں انداختم
نرخ ارزاں بود کالا درد کاں انداختم
(نظیری)

صائب ازنازد عتاب او ندارم شکوۂ
مدّ احسانے است ازا بروئے او ہر چیں مرا
(صائب)

سمجھ میں نہیں آتا کہ صاحب غیاث کی اس خانہ ساز تحقیق کو کیا کہا جائے۔

غیاث میں بحر منسرح کے ضمن میں اس کا ایک وزن اس طرح لکھا ہے:

بحر منسرح مثمن اخرب۔سیفی ازاں گدا شد در شہر آں پریرد۔تاروز ہائے دوراں آید بہ جانب او۔مفعول فاعلاتن دربار۔'' (غیاث)

حالاں کہ زحاف اخرب بحر منسرح میں کبھی نہیں آتا وہ صرف ہزج و مضارع سے مخصوص ہے۔جیسا کہ خود مصنف نے ابتدائے بیان عروض میں زحافات کے تحت لکھا ہے کہ:

''اشتر داخرب ہر دو دں ہزج و مضارع افتد۔''

جو وزن مصنف نے یہاں بحر منسرح کے تحت لکھا ہے یہی دراصل بحر مضارع مثمن اخرب'' کا وزن

ہے۔آگے چل کر اسی ضمن میں مصنف نے ایک اور فحش غلطی کی ہے۔بحر مضارع کے ذیل میں لکھتے ہیں:

''بحر مضارع مثمن اخرب محذوف:

دیدار می نمائی و پرہیز می کنی
بازارِ خویش و آتشِ مانیز می کنی

مفعول فاعلاتن۔مفعول فاعلن۔''

حالاں کہ اس شعر کا وزن ''مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن'' ہے اور یہ بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف'' ہے۔یہ سخت گمراہ کن غلطی ہے۔

مقصد کے ذیل میں غیاث میں درج ہے:

مقصد۔بہ فتح میم و کسر صاد مہملہ۔جائے قصد۔و بہ فتح چناں نکہ شہرت دارد درست نہ باشد۔''

یہاں بھی مصنف نے تصرف اہم زبان سے قطع نظر کر لی۔اہل زبان نے بہت سے عربی الفاظ میں تصرف کیا ہے۔اب اگر کوئی شخص ان تصرفات سے چشم پوشی کر کے اصل حرکات ہی سے سروکار رکھے اور تصرف رکھے اور تصرف کو غلط ٹھہرائے تو یہ بجائے خود غلط ہوگا۔ایک مثال دیکھئے:

صفا از عقدۂ دلہاسمت آں زلفِ معقدرا
بحمداللہ کہ ربطے ہست با مطلق مقیدرا
بہ مسکن بستر از پہلوئے گرمش سرد ناگشتہ
کند طے بر براقِ معرفت اقصائے مقصدرا
(نظیری)

یہاں مقصد بہ فتح صاد آیا ہے۔اور یہ تصرف اہل زبان ہے۔ایسی ہی ایک بات مصنف نے عظمت کے ذیل میں لکھی ہے۔فرماتے ہیں:

''عظمت۔بہ ہر سہ حرف اول مفتوح۔و بہ سکون ظائے معجمہ۔ضم و فتح اول چنانکہ مشہور ست خطا باشد۔''(غیاث)

یہ بھی ویسی ہی نا معتبر بات ہے۔لفظ حرکت کی طرح اس میں بھی اس کا فارس میں تصرف کیا ہے (حرکت کے تصرف کو مصنف غیاث مانتے ہیں۔جیسا کہ انھوں نے حرکت کے بیان میں لکھا

ہے) دو مثالیں دیکھیے:

جندا قصر مشید کہ زفرط عظمت
آسماں پایۂ از سدۂ ایں درگاہ است
آسماں ہم نہ تواں گفت کہ ترک ادب است
قصر سلاطاں جہاں احمد بہمن شاہ است
(آذری)

شبہا کہ در سراسر گلزار ماہتاب
می افگنی کلاہ زعظمت بر آسماں
(جلال)

حقیقت یہ ہے کہ ایسے متعدد الفاظ مثلاً حرکت، عظمت، درجہ، ثمرہ، کلمہ، برکت، خجلت، ظلمات، شفقت، تصرفاً حرف دوم مستعمل ہیں اور ان کو غلط نہیں کہا جا سکتا۔ مصنف غیاث کی یہ ستم ظریفی قابل داد ہے کہ انھوں نے مندرجہ بالا الفاظ میں سے سوا ظلمات و حرکت کے اور اور کسی لفظ میں سکون حرف ثانی کو تصرف زبان نہیں مانا ہے بل کہ ان کی عربی الاصل حرکات ہی کو صحیح مان کر اُسی کا استعمال کیا ہے جو حد درجہ تعجب خیز ہے۔ کیوں کہ یہ سب الفاظ فارسی میں بالتصرف مستعمل ہیں۔

ازاحت الاغلاط۔ ''سہ'' بالکسر خفائے ہا۔ عدد معروف بہار عجم وغیرہ۔ و جائیکہ ایں ہائے مخفیہ در تقطیع محسوب شود بہ اشباع سین باید خواند۔ نہ بہ اظہار ہا۔ چنانکہ دریں شعر بدر چاچی:

ایٹھ مہر درا بہر بلوغ سہ پسر
خوابگاہ چارزن در زیر ایں نہہ شوہر است

حال آنکہ از تحقیق بہرۂ ندارند در مثال شعر بدر چاچی بہ اظہار خوانند۔''

یہاں صاحب ازاحتہ نے بہار عجم کا ویسا ہی غیر معتبر حوالہ دیا ہے جیسا کہ غیاث اللغات میں بعض جگہ مذکور ہے۔ بہار عجم کی پوری عبارت یہ ہے:

''سہ۔ بہ ہائے ساکن ترجمۂ ثالث۔''

اس سے یہ تو کسی طرح ثابت نہیں ہوتا کہ سہ بہ خفائے ہا صحیح ہے بل کہ مصنف کے قول بہ ''ہائے

ساکن'' سے تو اس کا وجودِ اظہاری ثابت ہوتا ہے۔اس میں شک نہیں کہ فارسی میں اس لفظ کا استعمال بیش تر بہ خفائے ہا ہوا ہے۔لیکن یہ کلیہ نہیں۔ بہار عجم ہی میں ''سہ تا سہ'' سے ذیل میں حکیم نزاری کا یہ شعر درج ہے:

بہانہ دوائے کرد خوا ہم

حکیمانہ سہ تا سہ خورد خوا ہم

اس میں سہ کی ہا تلفظ میں آ رہی ہے۔مصنف ازاحتہ الاغلاط کا یہ فرمانا کہ ''جائیکہ ایں ہائے مختفیہ در تقطیع محسوب می شود بہ اشباع سین باید باید خواند'' دلیل کا محتاج ہے۔کیوں کہ عروض کی کسی کتاب میں اس بات کی تصریح نہیں کی گئی ہے کہ سہ میں ہا کے'' تلفظ کے بجائے سین کا اتباع کر لیا جائے۔

ایسی ہی ایک غلطی مصنف نے لفظ مژہ کے ضمن میں کی ہے۔اور اس کو بھی بہ اخفائے ہا لکھا ہے۔حالاں کہ وہ بھی بہ اظہار ہا مستعمل ہے جس کے متعلق بالتفصیل اس مضمون کی اولین قسط میں لکھ چکا ہوں۔ بہر حال مصنف ازاحتہ الاغلاط کا مذکورہ فتویٰ چشم پوشی کا مرہون ہے۔

غیاث اللغات۔''قلع۔ بالفتح عمارت سنگین از کشف و مدار و در منتخب بالکسر۔''

یہاں بھی مصنف غیاث نے منتخب اللغات کا غلط حوالہ نقل کر دیا۔منتخب میں قلعہ بہ کسر بہ معنی مذکور کہیں بھی درج نہیں۔اس میں قاف معہ تا کہ فصل میں لکھا ہے:

''قلعۃ: دبر پارہ۔وخانہ کہ از سنگ ساختہ باشد''۔

یہاں حرکات کا کوئی ذکر نہیں ہے۔دوسری جگہ قاف معہ عین کی فصل میں لکھتے ہیں:

''قلع، بہ فتح۔توشہ دان شباناں۔ونام معدنیکہ از دے اوزیر خالص خیزد۔وقلعی منسوب بداں۔و برکندن واز منصب انداختن کسے راو بالکسر بادبان کشتی و بہ فتحتین۔ست پائے شدن در کشتی۔و پارہائے بزرگ ازابر۔جمع قلعہ۔وہ بہ سکر لام ست پائے و بے آرام شدن۔''

یہاں بکسر کے معنی ''بادبان شتی'' ہیں۔''عمارت سنگین'' سے اسے کوئی واسطہ نہیں۔نہ معلوم صاحب غیاث نے یہ ''در منتخب بالکسر'' کہاں سے نقل کر دیا۔

<u>فرہنگ عامرہ</u>۔''انہدام۔ڈھنا، ڈہانا۔''

انہدام کے معنی ''ڈھنا'' تو ٹھیک ہیں لیکن ''ڈہانا'' صحیح نہیں۔کیوں کہ یہ مصدر باب انفعال سے

ہے جو مطلق لازم ہے۔متعدی نہیں آتا۔منتخب وغیرہ میں اس کے حرف لازم معنی ہی درج ہیں۔ ملاحظہ ہو:
''انہدام۔ویران شدن'' (منتخب)

لغت کے علاوہ استعمال عرب میں بھی یہ متعدی معنی میں نہیں آتا۔صاحب فرہنگ عامرہ کی یہ مسامحت قابل تعجب ہے۔کیوں کہ باب انفعال بغیر کسی تکلف کے لزوم کے لیے زبان زد ہے۔

فرہنگ عامرہ۔ ''آشامیدہ۔پئے ہوئے، پیا ہوا۔''

یہاں بھی مفرد آشامیدہ کے معنی ''پئے ہوئے'' صحیح نہیں۔کیوں کہ یہ آشامیدن کے اسم مفعول کا صیغہ واحد ہے جس کے معنی ''پیا ہوا'' صحیح ہیں۔مفہوم جمع کے لیے اس کا صیغہ جمع آشامیدگان'' آتا ہے۔ہاں جب یہ کسی دوسرے اسم جمع کا مضاف الیہ یا صفت واقع ہوگا تو اس کے معنی جمع کے آسکتے ہیں۔یہی حال دوسرے اسمائے مفعول کا ہے۔جیسے رفتہ گذشتہ وغیرہ کہ جب ''یارانِ گذشتہ'' یا ''ایام رفتہ'' لکھا جائے گا تو اس کے معنی جمع کے آئیں گے۔یہ فارسی گریمر کا ایک مسلمہ ضابطہ ہے جس میں کوئی استثنا نہیں۔

فرہنگ عامرہ کے اندر ایک عجیب بات یہ ہے کہ اس میں بیش تر مقامات پر صیغۂ امر حاضر اسم فاعل کے لکھے ہوئے ہیں، مثلاً:

آشام۔آشامندہ	پینے والا
'' آرا	آراستہ کرنے والا
'' آویز	لپٹنے والا
'' آمیز	ملنے والا
'' آور	لانے والا

مذکورہ صدر الفاظ بالترتیب آشامیدن ،آراشتن ،آذیختن ،آمیختن، آوردن، کے صیغے امر حاضر ہیں۔قاعدہ یہ ہے کہ جب صیغۂ امر کے اول کوئی اسم آجاتا ہے تو وہ اسم فاعل سماعی بن جاتا ہے۔جیسے مئے آشام۔یا اور دوسرے مقررہ طریقوں سے صیغۂ امر کے آگے کوئی ''علامت فاعلی'' لاکر اسم فاعل بنا لیتے ہیں۔بغیر اس کے مطلق امر کے معنی کبھی اسم فاعل کے نہیں آسکتے۔یہ بھی فارسی گریمر کا ایک ایسا ضابطہ ہے۔جس میں کوئی استثنا نہیں۔اسی لیے مصنف فرہنگ عامرہ کے اس قبیل کے سارے

اندراجات غلط ہیں۔

اس سلسلے میں مصنف فرہنگ عامرہ نے ایک دل چسپ غلطی کی ہے۔انھوں نے چوں کہ قریب قریب ہر جگہ امر کے معنی اسم فاعل کے لکھے ہیں۔اس لیے وہ آلودن مصدر کے ماضی مطلق صیغۂ واحد غائب آلود کو بھی صیغۂ امر سمجھ کر اس کے معنی ''لتھڑنے والا'' لکھ گئے ہیں۔حالاں کہ اصل بات یہ ہے کہ آلود مرکب ہوکر ''اسم مفعول سماعی'' کے معنی ضرور دیتا ہے۔اسم فاعل کے نہیں۔جیسے غم آلود کہ اس کے معنی ہوئے ''وہ شخص جو غم میں ڈوبا ہوا ہے۔'' لیکن مطلق لفظ آلود کے یہ معنی نہیں آتے۔وہ ماضی مطلق ہی کے معنی دیتا ہے۔اسم مفعول سماعی بنانے کا ایک فعل ماضی کے اول کوئی اسم لاتے ہیں۔جیسے دست پرورد، خانہ زاد، وغیرہ۔لیکن اسم فاعل سماعی کے لیے یہ طریقہ نہیں برتا جاتا۔بہر حال آلود کے فاعلی معنی غلط ہیں۔

فرہنگِ عامرہ کی ابتدا میں مصنف نے تصریح کر دی ہے یہ فارسی، عربی اور ترکی الفاظ کا لغت ہے۔جس کا مطلب یہ ہوا کہ اس میں جتنے الفاظ درج ہیں وہ ان ہی مذکورہ زبانوں ہی میں سے کسی زبان کے ہوں گے۔جب تک کہ کوئی صراحت نہ ہو۔اس کی فصل تا معہ نون میں لفظ تنقید درج ہے۔بغیر کسی صراحت کے تنقید عربی الاصل لفظ نہیں۔بل کہ عربی وزن پر ہندی نژاد ہے۔عربی میں بہ جائے اس کے نقد و انتقاد لاتے ہیں۔لیکن اُردو میں اس کا عام استعمال ہے اور کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ اس کو استعمال نہ کیا جائے۔لیکن ایک لغت کی کتاب میں اندراج کے لیے ضروری تھا کہ اس بات کی صراحت کر دی جاتی کہ یہ عربی الاصل نہیں۔اگر چہ اب مستعمل ہے بغیر اس تشریح کے اس لیے مناسب نہیں کہ ناواقف شخص اس کو بھی عربی الاصل سمجھے گا۔

غیاث اللغات۔ ''سبق۔ بہ فتح اول سکون ثانی۔ پیش رفتن داز دیگر در گزشتن و بہ فتحتین آنچہ گرو بند بذمداں در اسپ دوایندن و تیز انداختن و جز آن کہ مردم ہند ہوڑ گویند۔ و مقدار سے از کتاب کہ ہر روز آموختہ شود از منتخب غیرہ۔''

یہاں مصنف نے دو غلطیاں کی ہیں۔ایک تو یہ کہ صرف بہ فتحتین کے معنی درس لکھے ہیں۔حالاں کہ درس سبق کے معنی میں بہ فتحتین اور بہ سکون دوم دونوں طرح آتا ہے۔دوسرے یہ کہ سبقت لے جانے کے معنی میں صرف بہ فتح اول وسکون ثانی لکھا ہے۔حالاں کہ اس معنی میں بھی بہ سکون اور بہ فتح حرف ثانی

دونوں طرح آتا ہے۔

''سبق۔ بالتحریک۔ آنچہ گرو بند مذبداں در اسپ انداختن و تیر انداختن و جز آں و فارسیاں آنچہ بہ طریق مداومت پیش استاد بخوانند۔ وہ بہ ہر دو معنی بہ سکون نیز استعمال کنند۔

کتا بے شد گل اے غنچہ تو بکشا مصحفِ خودرا
بہ بلبل وہ کہ سبق کیف یحی الارض ازاں گیرد
(خسرؔو)

زور رفت آنکہ زاسرارِ جہاں آگہ بود
از دبستاں برود ہر کہ سبق روشن کرد
(کلیمؔ)

تو در سیرتِ پادشاہی خویش
سبق بردی از بادشاہانِ پیش
(سعدؔی)

زہم اہیٔ نفس بے جاست منعم
کہ من خویش از حرص سبقت گرفتم
(مخلص کاشی)

(بہارِ عجم)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صاحبِ غیاث کی ساری تحقیق محلِ نظر ہے۔ یہی غلطی انھوں نے لفظ سبقت میں کی ہے۔ اس کو بھی مطلق بہ فتحتین لکھا ہے۔ مزید برآں ایک دراز دستی یہ کی ہے کہ حرکات کا حوالہ منتخب کا دیا ہے، لیکن اصل میں ایک فتحہ کا اپنی جانب سے اضافہ کر کے غیاث کی عبارت یہ ہے:

''سبقت۔ بہ فتحتین، پیشی گرفتن، از منتخب'' (غیاث)

حالاں کہ منتخب اللغات میں اس کو بہ ''فتحتین'' کے بجائے صرف بہ فتح لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو:

''سبقۃ۔ بالفتح۔ پیشی گرفتن'' (منتخب اللغات)

معلوم نہیں مصنف نے بغیر کسی حوالے کے یہ مدئیل کیوں فرمائی اور کس مصلحت سے۔

غیاث اللغات۔ سپاس بہ کسر اول شکر، از بہار عجم و برہان و جہاں گیری و موید و مدار۔''

غیاث کی اس عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ بہار عجم میں سپاس کو بہ کسر اول ہی لکھا ہے۔ حالاں کہ اس میں اس لفظ کی دو حرکات درج ہیں۔

''سپاس۔ سپاسہ۔ بہ ضم و بہ کسر منت'' (بہار عجم)

مصنف غیاث کو دونوں حرکات درج کرنی چاہیے تھیں۔ اس قبیل کی فروگزاشتیں اس میں کافی ہیں۔ ایسی ہی ایک مسامحت لفظ سپارش میں ہوئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

سپارش وسفارش۔ ہر دو بہ ضم اول و کسر چہارم۔ کسے را بہ کسے سپردن۔ یا مقدمۂ کسے بہ کسے سپردن از بہار عجم'' (غیاث اللغات)

یہاں صاحبِ غیاث نے صرف بہار عجم کا حوالہ دیا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ اس لفظ کے متعلق ساری تحقیق اسی سے ماخوذ ہے حالاں کہ ایسا نہیں۔ بہار عجم میں سفارش بہ فا کا کہیں ذکر نہیں، اور نہ اس کے معنی ''مقدمہ'' کسے بہ کسے سپردن'' ہی مذکور ہیں۔ اس کی عبارت یہ ہے:

''سپارش۔ بضم حاصل مصدر سپردن۔ و در عرف سپردن کسے را بہ کسے برائے اہتمام و تیمار رواداری و بالفظ کردن مستعمل۔'' (بہار عجم)

معلوم نہیں غیاث میں مصنف نے یہ عبارت کہاں سے نقل کر دی۔ بہر حال ان کو ماخذ کا حوالہ دینا چاہیے تھا ورنہ اگر بہار عجم پیش نظر نہ ہو تو یہ ساری عبارت زائد اسی سے ماخوذ سمجھی جائے گی۔ جو بجائے خود غلط ہے۔

غیاث اللغات۔ ''دماغ۔ بہ کسر بہ معنی مغز.....و بہ ایں معنی کو مذکور شد بہ فتح خواندن نہ باید۔ چرا کہ معنی دماغ بہ فتح اول چیزے بر سر کوفتن ست....و صاحب بہار عجم نوشتہ کہ دماغ بہ کسر ست، مگر در محاورۂ فارسیاں بہ فتح نیز جائز ست بہ معنی مغز سر'' (غیاث)

دِماغ کا کسرہ تو برحق، لیکن بہار عجم کی جس عبارت کا جس طرح حوالہ دیا گیا ہے وہ اس طرح نہیں۔ اس کی عبارت یہ ہے:

''دماغ۔ در عربی بالکسر و در فارسی بالفتح۔ مغز سر، چناں چہ در برہان'' (بہار عجم)

ظاہر ہے ان دونوں عبارتوں کا مفہوم بڑی حد تک جداگانہ ہے۔ بہارِ عجم کی عبارت کا تو یہ مفہوم ہے کہ دماغ کو اہلِ فارس بالفتح بولتے ہیں۔ اور عربی میں وہ بالکسر مستعمل ہے۔ گویا دوسرے الفاظ میں اہل فارس نے اس کو فتح کی تفریس کی ہے۔ لیکن صاحب غیاث نے اس کو اس طرح لکھا ہے جس سے یہ سمجھ میں آتا ہے کہ فارسی میں بہ فتح حرف اول از قبیل شاذ آتا ہے اور یہ دونوں متباین باتیں ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ مصنف غیاث نے دماغ بہ فتح اول کے معنی چیزے بر سر کوفتن'' لکھے ہیں۔ حالاں کہ یہ معنی دمنع کے ہیں۔ جیسا کہ صراح اور منتخب میں بالتوضیح لکھا ہوا ہے۔ اور ان میں دماغ بہ فتح اول اس معنی میں مذکور نہیں غالباً مصنف غیاث کو تشابہ ہوا ہے۔

ایک خاص بات قابل لحاظ ہے کہ غیاث کے مختلف نسخوں میں کچھ اختلاف ہے۔ مثلاً اس کے نسخہ مطبوعہ حسنی پریس میر حسن رضوی میں ''برق یمان'' کے تحت لکھا ہے:

''و در منتخب و در کشف نوشتہ کہ برق یمان منسوب ست بہ یمن'' حالاں کہ یہ صحیح نہیں۔ صحیح یوں ہے کہ یمان منسوب ست بہ یمن'' جیسا کہ اس نسخہ مطبوعہ گلزار محمدی پریس لکھنؤ اور نول کشور پریس میں درج ہے۔

فرہنگ عامرہ۔ تشویر۔ شور کرنا۔ اشارہ کرنا۔

تشویر عربی مصدر ہے باب تفعیل سے۔ جس کے معنی ''شور کرنا'' کبھی نہیں آتے۔ کیوں کہ شور (جس کو غالباً مصنف فرہنگ نے اس کا مادہ سمجھا ہے) فارسی زبان کا لفظ ہے اس کو اس سے کیا علاقہ۔ بجائے اس کے دوسرے معنی آتے ہیں۔ جن کو مصنف نے نظر انداز کر دیا۔ اور ایک خود ساختہ معنی کا اضافہ کر دیا۔ مزید استعجاب کی بات یہ ہے کہ تشویر کے معنی ''شور کرنا'' تو کسی فارسی لغت میں بھی نہیں لکھتے ہیں۔ چہ جائیکہ عربی لغات۔ چند حوالے دیکھیے:

''تشویر۔ خجل کردن۔ و برہنہ کردن عورت را۔ و اشارت کردن و خجالت و شرمساری کشیدن۔'' (منتخب اللغات)''

''تشویر۔ شرمندہ شدن۔ و شرمندہ کردن۔ و فارِسیاں بہ معنی خجالت و انفعال بالفاظ دادن و خوردن و ع کشیدن۔ استعمال نمایند'' (بہار عجم)

یہی معنی صراح اور کشف اللغات میں بھی درج ہیں۔ معلوم ہوتا ہے مصنف فرہنگ نے اس لفظ

کے مادہ سے دھوکا کھایا۔ غالباً وہ اس کا مادہ ''شور'' سمجھے۔ جس کے معنی ''غوغا'' آتے ہیں۔

فرہنگ عامرہ۔ ''ازالہ۔ خوار کرنا''

حالاں کہ ازالہ کے حقیقی معنی ہیں ذیل دینا'' اور عروض کی اصطلاح میں اس کے معنی ہیں۔ وتد مجموع میں ایک الف کا اضافہ کرنا (آخر رکن میں) اور ظاہر ہے کہ ان معنی کو ''خوار کرنے'' سے کوئی نسبت نہیں۔

غیاث اللغات۔ اعجوبہ۔ بہ ضم ہمزہ بہ معنی عجیب۔ وآنچہ مردم را در تعجب انداز دنہ بغیر ہمزہ۔''

یہ بات صحیح ہے کہ اصلاً اعجوبہ معہ ہمزہ مضموم ہی صحیح ہے۔ لیکن اہل زبان نے کہیں بغیر ہمزہ کے بھی استعمال کیا ہے (جیسا کہ ازاحتہ الاغلاط میں وضاحت کے ساتھ مذکور ہے) محسن تاثیر کا شعر ہے:

اے شیخ شہر باکہ تواں ایں عجوبہ گفت
بے پردہ گشت راز نہاں از ردائے تو

لہٰذا ''اعجوبہ'' استعمال اہلِ زبان کے اعتبار سے بغیر ہمزہ (یعنی عجوبہ) بھی آ سکتا ہے اور مصنف غیاث اللغات کا یہ فتویٰ قابل رد ہے۔

(ماہ نامہ شاعر، بمبئی، جلد 23، شمارہ 6، جون 1952، ص-12، 17 اور 23)

OOO

اُردو ہماری زبان ۔ ترتیبِ نو

اُردو میں عربی، فارسی، ہندی اور ترکی کے بہت سے ایسے الفاظ ملتے ہیں جو اپنی حرکت یا باضابطہ اشتقاق کے خلاف مستعمل ہیں۔ جب کوئی زبان نئی نئی بنتی ہے یا آگے بڑھتی ہے تو اس میں عجیب عجیب اضافے ہوتے ہیں۔ اتنے مختلف النوع اضافے کہ شروعات میں ان کو کسی ضابطے یا اصول کے تحت متعین نہیں کیا جاسکتا۔ زبان جتنی آگے بڑھتی ہے اتنا ہی اس کے نو رسیدہ عناصر کو قاعدوں کے خانوں میں فِٹ کیا جاتا ہے اور یہ عمل برابر جاری رہتا ہے جب تک کہ اس قوم یا اس زبان میں ترقی کی صلاحیتیں موجود ہیں اور ان کا مظاہرہ ہوتا رہے۔ جب کسی قوم کے ارتقائی قدم رُک جاتے ہیں تو اس کے سارے مظاہرات میں یہ انعکاسات نمایاں ہو جاتے ہیں۔ اس بات کو اس طرح بھی کہا جاسکتا ہے کہ جب کسی بنیادی یا اضافی چیز میں اجتہادات کا سلسلہ ختم ہو جائے تو یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ اس کی مزید ترقی کے امکانات معدوم ہو گئے ہیں یا کم۔

زبان ہر قوم کی اساسی چیزوں میں سے ایک چیز ہے اسی لیے مختلف طریقوں سے اس کے تحفظ کا سامان فراہم کیا جاتا ہے۔ اُردو پر ابتدا ہی سے عربی و فارسی کے اثرات غالب رہے اور حالات کے تحت ایسا ہونا ضروری تھا۔ اُردو کی بنیاد ہندی افعال اور عربی و فارسی ہی پر قائم ہوئی، اُس دور میں فارسی عام تھی۔ اس کی نسبت سے عربی بھی۔ لہٰذا اُردو میں وہ سارے اسم اور ان کے مشتقات بغیر کسی تکلف کے داخل ہو گئے جو اس زمانے میں زبان و قلم پر رواں تھے۔ یہ عام قاعدہ ہے کہ وہ چیز جو ہماری اپنی نہ ہو تو اسے خواہ اتنا اپنایا گیا ہو کہ وہ رگ و پے میں سرایت کر جائے لیکن پھر بھی ان کی حیثیت ایک مقدس امانت کی رہتی ہے۔ یہی حال اس دور میں فارسی کا تھا۔ ہندوستان میں فارسی کے بڑے بڑے ماہر پیدا ہوئے بل کہ حقیقت یہ ہے فارسی کی جتنی ترقی ہندوستان میں ہوئی اتنی ترقی تو اس کو ایران میں بھی نصیب

نہ ہوسکی۔ عرفیؔ، نظیریؔ، کلیمؔ، طالبؔ، ظہوریؔ، وغیرہ کے کلام جو ابوالفضلؔ کے سوا اہل قلم کسی کو نہیں مانا۔ اور یہ تسلیم کرنا بھی مجبوری کا تھا۔ مگر جب بھی موقع ملتا تھا۔ تو کوئی نہ کوئی چٹکی ضرور لے لیتے تھے۔ ایک ایرانی ہی کا یہ شعر ہے:

غلط افتاد خسروؔرانہ خامی
کہ سکبا پخت در دیگ نظامی

پھر یہ عالم خود شناسی صرف اہل ایران تک محدود نہیں تھا۔ بل کہ ہندوستان کے وہ افراد جن کے قلم نے فارسی سرمائے میں رنگارنگ کیفیتیں پیدا کیں۔ اپنے آپ کو ہیچ سمجھتے تھے اور یہ مجال نہ تھی کہ جس زبان کو صدیوں استعمال کیا گیا اس میں ایک محاورے کا بھی اضافہ کر سکیں۔ اگر کسی بے باک قلم سے ایسی جنبش بے محابا ہوئی بھی تو اس کو دائرۂ اعتبار سے خارج قرار دیا گیا۔ بیدلؔ نے ''خرام کاشتن'' استعمال کرلیا تو آج تک اس پر حرف گیری ہوتی ہے لیکن کلیمؔ و طغراؔ نے ہندی کے بیسیوں الفاظ کو فارسی ترکیب کے ساتھ استعمال کرلیا تو کوئی انگشت نمائی کی جرأت نہ کرسکا۔

چوں کہ طبیعتیں اس طرز ہیچ پرستی کی خوگر تھیں۔ لہٰذا جب اُردو میں فارسی و عربی الفاظ شامل ہوئے تو تھوڑا ہی زمانہ گزرنے پر محض اس خیال سے کہ ان زبانوں کے الفاظ اپنی حقیقت نہ کھو بیٹھیں ایسے ضابطے وضع کیے گئے جن سے ایک توازن مخصوص قائم رہے جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے کہ فارسی صدیوں کے استعمال کے باوصف عالم بالا کی ودیعت سمجھی جاتی تھی۔ ان ضابطوں میں بھی اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا گیا کہ یہ الفاظ دوسری زبانوں کے الفاظ سے اتنا میل نہ کھائیں کہ ان کی بے حرمتی ہوسکے جس میں سب سے بڑے دو ضابطے تھے۔ ایک تو یہ کہ فارسی و عربی اور دوسری زبانوں کے الفاظ سے اضافت و عطف جائز نہیں ہوسکتا۔ خواہ وہ کتنے ہی سبک کیوں نہ ہوں (مثلاً پس چلمن) دوسرے یہ کہ فارسی و عربی کے سارے الفاظ اپنے اسی حجازی اور شیرازی لہجے میں ادا کیے جائیں خواہ یہاں کے اختلاف تلفظ کے اعتبار سے ان کا یہ تلفظ کتنا ہی مانوس ہو۔

اُردو کے ابتدائی نقوش دکن میں قائم ہوئے۔ دکن میں دہلی و شمالی ہند کی بہ نسبت فارسی کے اثرات کم تھے۔ یہی وجہ تھی کہ دکن میں اُردو کی نشوونما میں فارسی سے زیادہ وہاں کی مقامی زبانوں کا ہاتھ رہا۔ جب ولیؔ دلی آئے تو اس وقت تک اُن کے کلام میں فارسی الفاظ بہت کم تھے۔ دہلی میں کچھ دن

رہنے کے بعد ان کی زبان نکھری اور اس میں ماحول کے اثر سے تراش خراش ہوئی۔ ابتدا میں اُردو میں الفاظ کا ذخیرہ کم تھا۔ اس لیے جتنے دن گزرتے گئے فارسی و عربی کے اصول پر مرکبات کا اضافہ ہوتا رہا۔ عربی میں مفرد الفاظ کی بہتات ہے۔ بل کہ صحیح طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں ضرورت سے زیادہ الفاظ ملتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں ترکیبات کی دوطرفگی نہیں جو فارسی کا طرۂ امتیاز ہے۔

ہر چند کہ فارسی پر عربی کے اثرات پوری آب و تاب کے ساتھ پڑے لیکن اہل لسان نے عربی کے صرف انھیں الفاظ کو بالعموم قبول کیا جو اُن زبان کی لطافت کا ساتھ دے سکیں۔ عربی کے بیش تر الفاظ میں تلفظ کے اعتبار سے ایک کرختگی پائی جاتی ہے جو اہل عرب کے مزاج سے ایک فارسی و عربی کے متوازن الفاظ کو مرکب کر کے وسیع المعنی مرکبات تراشے گئے۔ دوسرے خود فارسی کے اسماو مشتقات سے ہزار در ہزار بوقلموں ترکیبیں وضع کی گئیں۔ جنھوں نے ادائے مفہوم کے لیے وہ کام دیا جو عربی کے ایسے الفاظ بھی نہیں دے سکتے تھے۔

اس سلسلے میں اہل ایران نے اپنے مذاق سلیم سے ایک اور کام لیا۔ عربی کے ایسے الفاظ جن کے تلفظ میں کسی حد تک ایسا ثقل تھا جو اہل فارسی کی زبانوں پر گراں گزرے۔ تو یا تو انھوں نے ایسے الفاظ کی حرکات کو اپنے طور پر تبدیل کر لیا۔ یا بہ طور مناسب اس کی تفریس کر لی۔ اس طرح عربی کے بہت سے نامانوس الفاظ کو اپنے سانچوں میں ڈھال لیا۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس ضمن میں انھوں نے عربی کے قواعد پر نظر رکھنے کے بجائے صرف اپنی زبان کی ساخت کو پیش نظر رکھا۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی میں جن عربی الفاظ کی حرکات میں تبدیلی کی گئی۔ یا جن میں تفریس کی گئی ان کو کسی ضابطے کے تحت نہیں لایا جا سکتا۔ اس طرح اہل ایران نے اس بات کو ثابت کر دیا کہ جب ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں شامل ہو جائیں۔ تو پھر وہ اپنی حقیقت اولی سے متعلق نہیں۔ اور اس زبان کے ارباب اختیار کو حق ہے کہ وہ ان کو اپنی زبان کے اقتضایات کے اعتبار سے استعمال کریں۔

ہندوستان میں جس وقت اُردو کی ابتدا ہوئی اس وقت اور اس کے کچھ دنوں بعد تک یہ عالم رہا کہ عام طور پر لوگ السنۂ شرقیہ کے ماہر ہوتے تھے۔ آج خاص خاص افراد ان کے متعلق جتنی معلومات رکھتے ہیں۔ اس وقت کے عام پڑھے لکھے لوگ ان سے زیادہ دسترس رکھتے تھے۔ پھر جیسا کہ میں نے اوپر لکھا ہے کہ ہندوستان کے پڑھے لکھے حضرات حد ادب کا خاص طور پر لحاظ رکھتے تھے اس لیے جب اُردو میں

مرکبات کا اضافہ شروع ہوا اور اس کے ساتھ ساتھ زبان کی ترقی کے قدم آگے بڑھے نیز طبقۂ متندین کے علاوہ دوسرے کم سواد افراد نے بھی اس کو ان حضرات سے زیادہ بے تکلفی اور یگانگت کے ساتھ استعمال کرنا شروع کیا تو مزید پاسبانی کے خیال سے غلط العام و غلط العوام کی حدیں نافذ کی گئیں۔ یہ حدیں بجائے خود غلط نہیں تھیں اور نہ آج ہیں۔ لیکن ستم ظریفی یہ کی گئی کہ ارباب حل وعقد نے ان سے اتنا ہی غلط کام لیا جتنا مولوی نے مذہب سے۔ اُردو کا استعمال عام شاہد ہے کہ ان حدوں کے سہارے سر پنچ قسم کے حضرات رواج عام کو ہمیشہ خارج از آہنگ قرار دیتے رہے۔ خواہ وہ کتنا ہی برمحل و برجستہ ہو۔

مفرد الفاظ کی حرکات اور ان کے محل استعمال کا فیصلہ عموماً لغت کو سامنے رکھ کر کیا جاتا ہے۔ لغات اساتذہ و معتبرین کے کلام کو پیش نظر رکھ کر مرتب کیے جاتے ہیں۔ اس طرح ہوتا یہ ہے کہ جو الفاظ اساتذہ نے جن حرکات کے ساتھ استعمال کیے ہیں۔ لغت میں بھی ان کی وہی حرکات درج کر دی جاتی ہیں۔ اُردو میں مدت تک زبان یا ادب کا مفہوم محض نظم رہا۔ جس کا سرمایہ چند ذیلی اقسام پر مشتمل تھا۔ شعر میں مفرد لفظ کی حرکات کا تعین بالعموم قافیے میں کیا جا سکتا ہے یا پھر عروضی تجزیہ سے۔ قافیے میں عموماً روی یا ماقبل روی ہی کی حرکات محسوب ہوتی ہیں۔ اس طرح جو لفظ سہ حرفی، چہار حرفی یا اس سے زائد حرف رکھنے والے ہیں۔ ان کے حروف اولیں کی حرکات کو اُن سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اور اس طرح ان کے متعلق یہ فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ کس طرح استعمال کیے گئے ہیں۔ ارباب فن نے بہت سختی سے اس بات کا خیال رکھا کہ نظم میں عموماً اور قافیے میں خصوصاً جو الفاظ آئیں تو خواہ عام بول چال میں وہ کسی طرح استعمال کیے جاتے ہوں، لیکن نظم میں وہ فارسی و عربی کی اصل حرکات ہی کے ساتھ ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اُردو کے جتنے لغات مرتب کیے گئے ان میں اول تو فارسی و عربی کے ایسے بیش تر مفرد الفاظ کو بیان ہی نہیں کیا گیا جو اُردو میں رائج تھے۔ صرف اس خیال سے کہ عربی و فارسی کی لغات ان کے لیے کافی ہیں۔ اُردو میں اس طرح ان کی حرکات میں کسی تغیر کا سوال ہی نہیں پیدا ہوا۔ دوسرے ان زبانوں کے جو الفاظ لکھے بھی گئے تو ان میں یہ طریقہ کار رہا کہ عربی و فارسی اور ترکی کے لغات سامنے رکھ کر الفاظ کو بجنسہٖ اپنی اصل حرکت و استقاق کے ساتھ نقل کر دیا گیا اور ہندی الفاظ میں استعمالِ عام نہیں بل کہ متندین کی روش کو نشان راہ بنایا گیا۔ چوں کہ ہندی کے افعال و محاورات زیادہ اور اسماء نسبتاً کم تھے۔ لہٰذا عمومی فیصلہ عربی و فارسی لغات سے ہی اخذ کیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس وقت اگر کوئی شخص اُردو کے کسی ایسے لغت کو

دیکھنا چاہے جس میں استعمال عام کا بھی ذکر ہو۔ تو اس کو مایوس ہونا پڑے گا لیکن اگر کوئی شخص فارسی الفاظ کے متعلق کچھ معلوم کرنا چاہے اور کوئی فارسی لغت اس کے سامنے نہ ہو تو اُردو کے لغات اس کے کام آ جائیں گے۔ اس طرح متعدد اُردو لغات چھوٹے پیمانے پر فارسی لغات کا ترجمہ کہے جا سکتے ہیں۔

مزید دل چسپی کی بات یہ ہے کہ یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ عربی کے وہ الفاظ جن میں ثقل و غرابت کے باعث اہل ایران نے تصرف کیا ہے۔ اُردو کے حجازی سعادت مند اُن میں یہ تقلیدی پیروی بھی گوارا نہیں کرتے۔ مثلاً ''رب ارنی'' کہ اس کو اہل فارس ایک کلمہ فرض کر کے ''رو'' کو الف کے ساتھ لاتے ہیں۔ حرکت، عظمت، کلمہ، ثمرہ، ظلمات، وغیرہ کہ عربی میں یہ بحرکت دوم ہیں۔ لیکن اہل فارس نے ان کو بہ سکون دوم بھی استعمال کیا ہے لیکن اُردو کے پیران خم کمر نے ہمیشہ بڑی سختی سے اس بات کی مخالفت کی اور اس کو اُردو میں مجرمانہ دراز دستی سے تعبیر کیا۔ الا ماشاء اللہ۔

اُردو میں ابتداً شعرا کی دو بڑی قسمیں تھیں۔ بہت اچھا شاعر اس سے کم اچھا شاعر۔ تیسرے درجے کا شاعر شاعر نہیں، کچھ اور سمجھا جاتا تھا۔ کچھ دن گزرنے کے بعد یہ تقسیم اس طرح تبدیل ہوئی کہ استاد و شاعر اور صرف شاعر۔ جو آج تک قائم ہے۔ بہر حال بہت اچھے شاعر اور استاد شاعر کی صفت یہ قرار پائی کہ وہ کوئی غلط لفظ استعمال نہیں کر سکتا اور غلط لفظ کی تعریف یہ قرار دی گئی کہ اگر وہ لفظ عربی و فارسی، ترکی کا ہے تو وہ اصل زبان کی حرکات اور استقاق کے مطابق نہ ہو۔ جن شعرا نے اپنی ساری زندگی میں یا کل زندگی سے پہلے ہی چند غلط لفظ بھی استعمال کر لیے وہ درجۂ اوّل یا مقام استاد سے نکل درجہ دوم میں آ گئے۔ اب ان کے شعر، شعر تو ہو سکتے ہیں۔ لیکن وہ خود اہلِ زبان یا مستند نہیں ہو سکتے۔ اس پنچایتی سزا کے خوف سے ہر شخص بجائے خود محتاط رہتا تھا اور یہ خیال رکھا جاتا تھا کہ ایک لفظ بھی خلاف روایت استعمال نہ ہو سکے۔

اُردو اساتذہ کا سب سے بڑا کام یہ رہا کہ وہ اپنے شاگردوں پر نظر رکھیں کہ وہ کہیں کوئی لفظ خلاف لغت استعمال نہ کر لیں اور ان کے شاگردوں کا بھی یہ فریضہ کہ ان میں سے جتنے بھی مرتبۂ اُستادی پر پہنچیں۔ سب اس سنت پارینہ کو تازہ رکھیں۔ بد قسمتی سے دور آخر میں بیش تر اساتذہ ایسے ہوئے کہ جو شاعر تو مطلق نہیں تھے۔ (حقیقت شعری کے اعتبار سے) لیکن زبان داں درجہ اوّل کے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ غریب سوائے کرشمۂ نظر بندی کے اور کیا کر سکتے تھے۔ لہٰذا انھوں نے اگلوں سے بھی زیادہ تندہی

کے ساتھ لفظی بازی گری کو ملحوظ رکھا اور اس سلسلے میں جس عنوان سے ان کے خیال میں بے ضابطگیوں کا احتمال ہو سکتا ہو انھوں نے ان سب کے متعلق پیش بندی کر دی اور اس طرح اپنی حرکات مکتبی سے رواج عام کو زیادہ دور ہٹا دیا۔

ایک طرف تو طبقۂ قدما کی یہ کیفیت رہی۔ دوسری طرف اِدھر کے بیس پچیس سال میں اس کے برخلاف دوسری صورت پیش آئی۔ اگلے وقتوں کے لوگ زبان کے متعلق معلومات رکھتے تھے۔ نئے دور کے افراد نے اتنی ہی اس سے بے اعتنائی برتی۔ وہ لوگ باوصف محرم، اسرار ہونے کے وسیع النظر نہ ہو سکے لیکن ان حضرات نے باوجود ہیچ داں ہونے کے کسی بھی دست درازی سے دریغ نہیں کیا۔ ہر وہ ضابطہ جو ان کی راہ میں کسی اعتبار سے مزاحم ہوا۔ انھوں نے اس کو بغیر کسی تکلیف کے توڑ دیا۔ بغیر اس امتیاز کے کہ یہ ضروری ہے یا غیر ضروری۔ اُردو کو قدما سے تنگی داماں کا شکوہ تھا۔ ان حضرات نے اس کو دامان و گریباں کی قید ہی سے آزاد کر دیا اور ظاہر ہے کہ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔

قدما نے غلط العوام کی جو حدیں قائم کی تھیں۔ وہ ایک حد تک ضرور بجا تھیں اور اگر آج کل کے مجاہدین کے جہاد کم نظری ہی کو پیش نظر رکھا جائے تو لازمی بھی۔ لیکن رواج عام شاہد ہے کہ اہل زبان نے اکثر و بیشتر اس حد بندی سے غلط کام لیا۔ وہ الفاظ جو بالعموم پڑھے لکھے لوگ استعمال کرتے ہیں ان کو بغیر کسی امتیاز کے گردن زدنی قرار دیا۔ اور کبھی یہ زحمت گوارا نہیں کی کہ عرب، ایران، ترکی اور ہندوستان کے اختلاف مزاج و تغیر لہجہ پر غور کر کے ان الفاظ کے متعلق فیصلہ کیا جائے بل کہ اس کے برعکس ہر وہ محقق جس نے خوش قسمتی سے تعلیم اچھی پائی۔ اور عربی سے کماحقہ واقف ہو گیا اس نے نمود و نمایشِ بالغ نظری کے لیے ان تصرفات کو بھی نظر انداز کر دیا جو اہل فارس نے عربی کے بہت سے ثقیل الفاظ کے متعلق روا رکھے تھے اور اپنے متعصبین اور دیگر افراد کے لیے یہ لازم قرار دے دیا کہ صرف صراح و قاموس ہی منزل آخر ہیں، استعمال عام کچھ نہیں۔

عربی میں جو بحریں زیادہ مستعمل ہیں فارسی میں ان کا استعمال یا تو بالکل نہیں یا نہ ہونے کے برابر۔ اگر اہل فارس ہندوستان کے ارباب نظر کے طریقہ پر سعادت مندانہ روش اختیار کرتے تو آج عروض میں یہ شگفتگی نہیں آ سکتی تھی۔ انھوں نے اپنے مزاج و لہجہ کے اعتبار سے چند درجہ زحاف وضع کیے اور اس طرح بحروں کو شگفتہ و مترنم بنایا۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے کہ اہل عرب میں ایک فطری خشونت

وکرختگی پائی جاتی ہے جوان کے ماحول اور جغرافیائی محل وقوع کا نتیجہ تھا۔ اس مناسبت سے عربی الفاظ کی حرکات اور ان کے آہنگ میں ایک انداز جہاد ملتا ہے۔ اس کے مقابلے میں ایران کا مزاج، وہاں کا ماحولِ رامش و رنگ اس سے سرتاسر مختلف تھا۔ اس لیے انھوں نے عروض و الفاظ کی حرکات ان کے اشتقاق وترکیب میں ترمیم و تنسیخ کی۔ ہندوستان پر عرب و ایران کے مسلسل اثرات پڑتے رہنے کے با وصف یہاں کے طبعی حالات بڑی حد تک مختلف رہے۔ ابتدا میں جب اُردو کی نشو ونما ہو رہی تھی اس وقت تک ان اختلافات کا کوئی احساس نہیں ہوا۔ لیکن اُردو جتنی آگے بڑھتی گئی اور ایک محدود طبقۂ شرفا سے نکل کر طبقۂ عوام میں پھیلتی گئی۔ اس میں یہ لازمی اختلافات اُجاگر ہوتے گئے۔ قاعدہ ہے کہ شروع میں ہر زبان پر اہل نظر کی گرفت سخت رہتی ہے کیوں کہ ایسے حالات میں جب کہ کوئی زبان ترقی کی ابتدائی یا درمیانی منزل پر ہو۔ اور اس کے نشان راہ اور اسالیب میں واضح تنوع نہ پیدا ہو سکا ہو، اس وقت اس کی ابتدائی محدود بندشوں کو حسب اقتضا ڈھیلا کر دینا چاہیے۔ کیوں کہ زبان جتنی آگے بڑھے گی اتنے ہی اس میں اضافے ہوں گے اور بہت سے اضافے ہوں گے اور بہت سے اضافے اپنے ساتھ کچھ نئے مطالبات نئے التزامات نئے ضابطے بھی لاتے ہیں۔ اب اگر واقف کارانہ ہم دردی کے ساتھ ان نارسیدہ عناصر کو پیوست نہ کیا جائے تو افراط، تفریط لازمی ہے۔ اُردو میں بھی یہی ہوا۔ ارباب علم نے شروع سے جن ضابطوں کو پیش نظر رکھا تھا، اُس وقت جب کہ اس کا دور اولیں تھا۔ آج بھی وہ انھیں صنائع و بدائع، جملہ اسلوبی نظر بندیاں گریز پا نظر آئیں گی۔ یہ قدم قدم پر صراح وقاموس کا سہارا لیں گے اور وہ لوگ ان کو دیکھ کر سوچیں گے کہ شاید یہ محکمۂ آثار قدیمہ کے کچھ نمایندے ہیں۔

لہٰذا ہم کو یہ بات مان لینی چاہیے کہ دوسری زبانوں کے الفاظ آج عام طور پر پڑھے لکھے لوگ جس طرح استعمال کرتے ہیں۔ وہ اسی طرح صحیح ہیں لیکن اگر اس بات کو بغیر کسی کاوش کے مطلق طور پر کہہ دیں تو صحیح نہیں۔ اس لیے کہ پھر ہر شخص اپنے گھر کی یا اپنے علاقے کی زبان مستند مانے گا اور اس طرح ہر گھر یا ہر حصہ زبان کا دارالصرف بن جائے گا۔ جو شائستہ بات نہیں۔ زبان بڑی اہم چیز ہے۔ جس طرح اس میں جمود مناسب نہیں۔ اسی طرح یہ بھی مناسب نہیں کہ اس کی کوئی حدیں مقرر نہ کی جائیں۔ جب رواج عام کو سامنے رکھ کر فیصلہ کیا جائے گا تو خواہ مخواہ کوئی بھی دراز دستی نہیں کرے گا۔ ورنہ یوں تو آج کل کے نارسیدہ ترقی پسند حضرات کے لیے تو کسی مسئلہ میں حدوں کا تعین ہے ہی

نہیں ۔یہ آج بھی بے لگام ہیں اور اس کے بعد بھی بے مہار رہیں گے۔اس لیے کہ ان میں سے اکثر و بیش تر زبان کے متعلق اتنا ہی درک و بصیرت رکھتے ہیں ۔ جتنا یونی ورسٹی کے طالب علم مذہب و کمیونزم کے متعلق۔

یہ بات بہت آسانی کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ جو الفاظ جس طرح مستعمل ہیں وہ اسی طرح صحیح ہیں لیکن واقف کار حضرات جانتے ہیں کہ اگر ایسے الفاظ کا تعین نہ کیا جائے تو یہ ایک انتہائی غلط اقدام ہوگا۔ایک زندہ زبان کے لیے ضروری ہے کہ اس کی ہر چیز ضابطے میں ہو اور جتنی اس میں ترقی ہوتی جائے ،اتنے ہی وہ ضابطے وسیع کیے جائیں ۔ کیوں کہ علم اللسانیات کی اہمیت جاننے والے بہت کم افراد ہیں۔آج کی یونی ورسٹیوں کا یہ فیض عام ہے کہ ان کے گریجویٹ ہمہ دان ہونے کے مدعی ہوتے ہیں ۔ لیکن کم از کم زبان کے متعلق ان کی معلومات صفر کے برابر ہوتی ہیں ۔بل کہ یہ حضرات اس کو مد زائد میں سے سمجھتے ہیں ۔لہٰذا ضروری ہے کہ ایسے الفاظ و مشتقات کا تعین کر دیا جائے۔ پھر جتنی مزید معلومات ہوتی جائیں یا جتنے الفاظ بڑھتے جائیں ان کو تعینات کے تحت حسب تناسب داخل کیا جاتا رہے۔اس سے لفظی طوائف الملوکی (یا صحیح الفاظ میں سقہ شاہی) نہ پیدا ہو سکے گی ۔ورنہ یوں تو ہر شخص اپنے آپ کو بقول خود ہی نہیں بہ قلم خود بھی مستند سمجھتا ہے۔

اس کے لیے ضروری ہے کہ اُردو میں عام طور پر خلاف اصل استعمال ہونے والے الفاظ و مشتقات کی ایک جامع فہرست تیار کی جائے۔ پھر ان کو چند ذیلی تقسیمات کے تحت منقسم کیا جائے۔تا کہ ان کے متعلق تعینی گفتگو ہو سکے۔جس کے لیے ضروری ہے کہ پہلے ہم ایک اصول کو تسلیم کر لیں۔

ہم کو یہ اصول مان لینا چاہیے کہ دوسری زبانوں کے جو الفاظ اُردو میں عموماً رائج ہیں وہ اب اُردو ہی کے ہیں۔ جب ان کو اُس کی اصلی زبان میں استعمال کیا جائے گا تو وہ اس زبان سے متعلق ہوں گے ۔اگر ہم اس قاعدے کو مان لیں (اور جس کا ماننا لازمی ہے) تو ہم ان الجھنوں سے بچ جائیں گے جو بہ صورت دیگر پیدا ہو سکتی ہیں ۔ جب ہم یہ تسلیم کر لیں کہ اُردو کے سارے مستعملہ الفاظ اب اُردو ہی کے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اب ان پر وہی ضوابط نافذ ہونا چاہیے جو اُردو سے متعلق ہوں ۔اور وہ سارے قاعدے جو آج تک ان الفاظ پر ان کی اصلی لغات یا گریمر کے واسطے سے عائد کیے جاتے رہے ہیں، غلط ہیں۔اس طرح ہم ان الفاظ کے اشتقاق و حرکات کے متعلق نئے ضابطے تراش سکتے ہیں اور یہ

حکم لگا سکتے ہیں کہ چوں کہ یہ لفظ اُردو میں اس طرح رائج ہے۔ لہٰذا اسی طرح صحیح ہے۔ ہم اسی اصول کو سامنے رکھ کر الفاظ کے متعلق گفتگو کریں گے۔

میں مناسب سمجھتا ہوں کہ یہاں پر اُردو کے دو کار آگاہ حضرات کی تحریروں کے دو اقتباس پیش کر دوں جس سے اس اصول کی نوعیت زیادہ واضح اور مستند ہو جائے اور جس سے یہ بھی ثابت ہو جائے کہ ہمارے واقف کار اور مستقبل پر نظر رکھنے والے ماہرین لسانیات نے اب سے بہت پہلے اس ضرورت کو محسوس کر لیا تھا۔ نظم طباطبائی و حالی سے ہر پڑھا لکھا شخص واقف ہوگا۔ دونوں اپنی علمی صلاحیت و سنجیدہ نظری کے باعث اعتبار خاص کے مالک ہیں۔ حالی نے جب ''مقدمہ'' لکھا تو لوگوں نے ان کو ڈفالی تک کہنے سے دریغ نہیں کیا اور نظم نے جب یہ رائے دی کہ فرمودات تنقید جدید کے نقوشِ اولیں ثابت ہوئے اور نظم کی جس بات کو تمسخر سمجھا گیا تھا آج اس کو برتا جا رہا ہے۔ مولانا نظم نے رسالہ ''اُردوئے معلیٰ''، علی گڑھ میں ایک طویل مضمون ''ادب الکاتب والشاعر'' کے عنوان سے لکھا تھا۔ وہ اس مضمون میں ایسی ہی ایک بحث کے ضمن میں لکھتے ہیں:

> ''فارسی و عربی کے بعض الفاظ اُردو میں غلط بولے جاتے ہیں۔ اور ان کو غلط ہی بولنا چاہیے۔ ان کا صحیح کر کے بولنا ہندیوں کی زبان پر ثقیل ہے۔ جیسے عیادت، عیال، بجبرِ عین ہیں۔ مگر بولتے بفتحہ ہیں۔ ایک نقل میں نے سُنی ہے کہ حکیم میر ضامن علی مرحوم جلالؔ سے نواب کلب علی خاں مرحوم رام پور نے پوچھا کہ آپ عیال کو عِیال کہیں گے؟ تو انھوں نے جواب دیا کہ ''عِیال'' تو ہم کبھی نہ کہیں گے۔ رفو میں فا کو ساکن پڑھنا چاہیے۔ لیکن فارسی و ہندی کے لہجے میں اس کا تلفظ مشکل تھا۔ رفو بضم فا مستعمل ہو گیا۔ اسی طرح ناگوار میں گاف مضموم ہے۔ لیکن اُردو میں بفتح گاف ہی مستعمل ہے۔ لفظ رعشہ اور لفظ عیار کو اکثر اہل لغت بہ کسر اول صحیح سمجھتے ہیں۔ لیکن اُردو میں بہ فتح اول بولنا چاہیے۔ لفظ مطلع بہ کسر لام اور موقع بہ کسر قاف صحیح ہے لیکن اُردو میں اس کی تصحیح ممکن نہیں۔ جمع سے التباس ہوا جاتا ہے۔ میر عوض علی خاں میر انیسؔ کے ایک شاگرد تھے۔ انھوں نے مجھ سے بیان کیا کہ میں نے عمو کو بہ واؤ معروف پڑھا۔ تو میرؔ صاحب نے منع

کیا اور نور چشم کے لفظ میں کسرۂ اضافی کے پڑھنے کو بھی میر صاحب منع کیا کرتے تھے اور کہتے تھے کہ یہ اضافت اُردو میں بُری معلوم ہوتی ہے۔''

(ماخوذ از رسالہ اُردوئے معلّٰی، بابت ماہ فروری و مارچ 1912)

دیکھیے یہاں نظم نے ان الفاظ کے غلط بولنے ہی کی تاکید کی ہے اور اس کا سبب یہ بتایا ہے کہ ''ان کا صحیح کر کے بولنا ہندیوں کی زبان پر ثقیل ہے''۔ کاش اس پر عمل کیا جاتا۔

دوسرا اقتباس مولانا حالی کا ہے۔انھوں نے ''مقدمہ'' میں ایک جگہ اس مبحث کو بہت تفصیل و توضیح کے ساتھ لکھا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''زبان کے متعلق ایک اور بات لحاظ کے قابل ہے۔نیچرل شاعری کے لیے جیسا کہ ظاہر ہے ہماری موجودہ زبان کافی نہیں ہے۔اس لیے ضروری ہے کہ اس میں وسعت پیدا کی جائے۔پس اہل لکھنؤ جو زبان کے دائرے کو روز بہ روز تنگ کرتے جاتے ہیں۔یہ امر مقتضائے وقت کے بالکل خلاف ہے۔لکھنؤ میں ایک صاحب نے 1880 میں ایک رسالہ شعر وسخن کے متعلق لکھا ہے۔اس رسالے میں بعض ایسے الفاظ کو واجب الترک قرار دیا ہے جو اصل زبان کی گریمر یا قیاس لغوی کے خلاف برتے اور بولے جاتے ہیں۔جیسے موسم بفتح سین یا میت بفتح یا۔یا نشا بروزن وفا کہ عربی گریمر یا لغت کے موافق موسم بروزن مسجد اور میت بہ کسرہ اور نشا بروزن وحدت ہے۔لیکن فی الحقیقت یہ ایک غلطی ہے جو اکثر ہمارے عربی دانوں کو علم لسان کی ناواقفیت سے پیش آتی ہے۔ان کو یہ معلوم نہیں ہے کہ ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں منتقل ہو کر کبھی اصلی صورت پر قائم نہیں رہ سکتے۔الا ماشاء اللہ دور کیوں جاؤ۔ہماری اُردو ہی میں ہزاروں لفظ سنسکرت، پراکرت، بھاشا کے داخل ہیں۔باوجود اس کے شاذ و نادر ہی ایسے الفاظ نکلیں گے جو اپنی اصل صورت پر قائم ہوں۔مگر چوں کہ ان کی اصل سے واقف نہیں ہیں۔اس لیے ان کو صحیح سمجھ کر بے تکلف بولتے اور برتتے ہیں۔لیکن عربی و فارسی زبان سے ان کو فی الجملہ واقفیت ہے جہاں اس کا کوئی

لفظ اصل زبان کے خلاف کسی کی اُردو نظم و نثر میں دیکھا اور فوراً ناک چڑھائی۔ حالاں کہ خود عربی کے بہت سے الفاظ اصل وضع کے خلاف استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً غش بجائے غشی، مسلمان بجائے مسلم۔ محافہ بجائے محفہ... فارسی کے الفاظ بھی اکثر اُردو میں غلط بولے جاتے ہیں۔ اہل ایران عربی کے صدہا الفاظ غلط تلفظ کے ساتھ یا غلط معنوں میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً حور بجائے حورا... انگریزی میں تمام دنیا کی زبانوں سے الفاظ لیے گئے ہیں مگر کسی لفظ کو اس کی اصلی صورت پر قائم نہیں رکھا۔ اس طرح جہاں تک استقرا کیا جاتا ہے کسی زبان کے الفاظ دوسری زبان میں جا کر اپنی اصلی وضع پر قائم نہیں رہتے۔ پس جب کہ موسم یا میت یا نشا وغیرہ الفاظ ہمارے خاص و عام سب کی زبان پر جاری ہیں۔ تو اُردو نظم و نثر میں ان کو کیوں نہ استعمال کیا جائے۔ بات یہ ہے کہ ایسے لفظوں کو جو عربی یا فارسی یا انگریزی سے اُردو میں لیے گئے ہیں اور اصل وضع کے خلاف عموماً مستعمل ہوتے ہیں۔ یہ سمجھنا ہی غلطی ہے کہ وہ موجودہ صورت میں عربی یا فارسی یا انگریزی کے الفاظ ہیں۔ نہیں، بل کہ ان کو اُردو کے الفاظ سمجھنا چاہیے۔ ایسے لفظوں کو غلط سمجھ کر ترک کرنا اور ان کو اصل کے موافق استعمال کرنے پر مجبور کرنا بعینہ ایسی بات ہے کہ ''لال ٹین'' کے بولنے سے لوگوں کو منع کیا جائے اور ''لنٹرن'' بولنے پر مجبور کیا جائے۔ یا گھڑا بولنے سے روکا جائے اور گھٹ بولنے کی تاکید کی جائے۔ جو صاحب ایسے الفاظ ترک کرنے کی عام ہدایت کرتے ہیں ان کی مثال ان لوگوں کی سی ہے جو آپ تو ملتان میں مقیم ہیں اور کشمیر جانے والوں کو اجازت نہیں دیتے کہ جڑاول کا بوجھ اپنے ساتھ باندھ کر لے جائیں۔'' (مقدمہ شعر و شاعری)

* صفحہ 232، 233 رسالہ الحمراء نومبر 1952 کے غائب ہیں۔ اس لیے صفحہ 234 کا متن پیش کیا جا رہا ہے (مرتب)

استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن ان کے ہم وزن دوسرے الفاظ کو ان پر قیاس نہیں کیا جا سکتا اور یہ نہیں کہا جا سکتا

کہ تجزیہ، تقضیہ، تخلیہ، تہدیہ، طنزیہ، تذکرہ وغیرہ بھی بہ فتح حرف دوم صحیح ہیں۔ حالاں کہ وزن ونوعیت کے اعتبار سے یہ سب الفاظ ایک سے ہیں۔ اگر اس ضابطے کا تعین نہ کیا جائے تو پھر کوئی حد اور ضابطہ نہیں بن سکتا اور سارے تعینات لایعنی ہو جائیں گے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ جب بھی کوئی لفظ زیر بحث آئے تو اس پر قیاس کے بجائے استعمال عام کے تحت حکم لگایا جائے۔ میں نے اسی اصول کے تحت الفاظ کا تعین کیا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ الفاظ کی جو فہرست میں پیش کر رہا ہوں۔ وہ کوئی مکمل اور آخری نہیں۔ مجھ کو یقین ہے کہ بہت سے ایسے الفاظ ہوں گے جو اس میں شامل نہیں۔ اور ایسا ہونا کوئی محل تعجب بھی نہیں ہے۔ اس لیے کہ اس بنا سپتی دور میں جب کہ سکون عنقا ہے معلومات محدود اور وسائلِ معلومات مفلوج۔ کوئی تنہا شخص ایسے مہتم بالشان کام مشکل ہی سے انجام دے سکتا ہے۔ پھر بھی میں نے کوشش کی ہے کہ زیادہ سے زیادہ الفاظ جمع کر سکوں۔ میں اس سلسلے میں اہلِ نظر اور اربابِ توفیق کو مخاطب کرتا ہوں کہ وہ اس ضمن میں مزید تفحص سے کام لے کر ایک مکمل سلسلہ تیار کریں۔ ورنہ یاران طریقت دراز دستی کے لیے بہانے تلاش کرتے رہیں گے۔

اب میں وہ الفاظ پیش کرتا ہوں جن کے لیے ضروری ہے کہ متذکرہ اصولوں کو سامنے رکھتے ہوئے ان پر غور کیا جائے:

[اُردو میں عربی فارسی اور دیگر غیر زبانوں کے جو الفاظ دخل پا گئے ہیں، اُن کا تلفظ کیوں کر ہو؟ اصل زبان کے تلفظ کے مطابق؟ یا جیسا تلفظ اُردو میں غلط العام ہو کر رائج ہو چکا ہے؟ اس مسئلے کے بارے میں متعدد اہل الرائے حضرات وقتاً فوقتاً اظہار خیال کر چکے ہیں، مگر رشید حسن خاں صاحب نے اس پر بڑی تفصیلی نظر ڈالی ہے۔ بعض جزوی اختلافات سے قطع نظر غالباً اکثر اصحابِ فکر رشید صاحب سے متفق ہوں گے۔ اس سلسلۂ مضامین کی ابتدا نومبر 1952 کے 'الحمراء' میں ہوئی تھی اور ابھی یہ سلسلہ جاری رہے گا۔ موجودہ قسط کے ساتھ فہرست الفاظِ قسم اول' کے جزو الف و جزو ب دونوں تکمیل کو پہنچتے ہیں...مدیر]

فہرست الفاظ قسم اوّل (جزوِ الف)۔ بقیہ

وقار: (مرتبہ شان) لغتی حرکات: بہ فتح اوّل۔ مستعمل حرکات: بہ کثرت حرف اوّل

وداع: (رخصت کرنا) ,, ,, ,, ,,

رواج: (چلن) ,, ,, ,, ,,

خراج: (محصول) ,, ,, ,, ,,

یہ چاروں الفاظ عربی کے مصدر ہیں بہ فتح اوّل۔ اہل فارس نے ان کو بالتصرف بہ کسرت حرف اوّل استعمال کیا ہے۔

ایوان: (بارگاہ)۔ لغتی حرکات: بہ فتح اوّل بہ کسر اوّل۔ مستعمل حرکات: بہ فتح اوّل

یہ فارسی میں اصلاً بہ فتح اوّل ہے۔ تعریف کے باعث اس کو کسرہ دیا گیا ہے لیکن فارسی میں اس کی دونوں حرکتیں آتی ہیں۔

پژمردہ: (مرجھایا ہوا)۔ لغتی حرکات: بہ فتح اوّل و بہ کسر اوّل۔ مستعمل حرکات: بہ فتح حرف اوّل

پسندیدہ: (پسند کیا ہوا)۔ ,, : بہ کسر اوّل و بہ فتح اوّل۔ مستعمل حرکات: بہ فتح حرف اوّل

جنازہ: (معروف)۔ ,, ,, ,, ,,

عربی میں دونوں حرکات کے ساتھ دو معنی میں آتا ہے۔ مُردہ اور تابوت۔ فارسی میں بھی دونوں معنی میں بہ ہر دو طور آتا ہے لیکن اُردو میں صرف تابوت کے معنی میں صرف ایک ہی حرکت کے ساتھ (بہ فتح اوّل) مستعمل ہے۔

چراغ: (معروف)۔ لغتی حرکات: بہ کسر حرف اوّل و بہ فتح اوّل۔ مستعمل حرکات: بہ کسر حرف اوّل۔

فارسی لغات میں مختلف فیہ ہے۔ اس کا معرب سراج آتا ہے۔

خوگر: (عادی)۔ لغتی حرکات: بہ کسر گاف۔ بہ فتح گاف۔ مستعمل حرکات: بہ فتح گاف۔

فارسی لغات میں مختلف فیہ ہے کچھ لوگ خوگیر کا مخفف بنا کر بالکسر لکھتے ہیں۔ خان آرزو نے خوگر کا مخفف مان کر بالفتح لکھا ہے۔

بیابان: (جنگل)۔ لغتی حرکات: بہ کسر حرف اوّل۔ بہ فتح حرف اوّل۔ مستعمل حرکات: بہ کسر اوّل۔

توشک: (بچھونا)۔ لغتی حرکات: بہ فتح شین وسکون آں۔ مستعمل حرکات: بہ فتح شین۔

ترکی لفظ ہے۔ اصلاً بہ سکون شین ہے (فرہنگ عامرہ)۔

جمعہ: (نام ایک دن کا)۔ لغتی حرکات: بہ ضمتین و بہ سکون میم و فتح عین۔ مستعمل حرکات: بہ سکون میم و فتح عین۔

عربی میں مختلف فیہ ہے۔منتخب میں ''بہ ضم و بہ ضمتین'' لکھا ہے۔فارسی میں عموماً بہ سکون میم آتا ہے۔جمعہ بہ مکتب آورطفل گریز پائے را۔(نظیری)

آذر: (آگ)۔لغتی حرکات: بہ ضم و بہ فتح ذال۔مستعمل حرکات: بہ فتح ذال

فارسی میں دال مہملہ سے بھی آتا ہے (آدر) بیش تر اہل لغات نے اس کو بہ ضم ذال لکھا ہے لیکن فارسی شعرا نے عموماً بہ فتح استعمال کیا ہے۔بدر چاچ، غالب وغیر کے یہاں اس کی کافی مثالیں ملتی ہیں۔بہ فتح ذال کے ایک دوسرے معنی بھی آتے ہیں۔

بلور: (سنگ خاص)۔لغتی حرکات: بہ کسر اول و فتح لام مشدد۔بہ فتح با دلام مشدد مضموم و لام مخفف ہم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر اول وضم لام مشدد مفتوح۔

عربی میں بہ ہر دو حرکات اولیں آتا ہے۔فارسی میں بہ تخفیف لام بھی مستعمل ہے۔اُردو میں تنہا بلور لام مخفف سے عام طور پر نہیں بولا جاتا۔ہاں جب اس کے آگے ین لگا دیتے ہیں (بلوریں) تو بہ تخفیف لام بھی استعمال کرتے ہیں۔

آخر: (اور۔دیگر)۔لغتی حرکات: بہ فتح خائے معجمہ۔بہ کسر خائے معجمہ۔مستعمل حرکات: بہ کسر خا

عربی میں بہ فتح خا کے معنی ہیں اور (یعنی دیگر) اور بہ کسر خا کے معنی ہیں۔دوسرا (یعنی ضد اول) فارسی میں اس میں کوئی تصرف نہیں کیا گیا۔اُردو میں صرف بہ کسر خا آتا ہے اوراس کے معنی ان دونوں مذکورہ معنی سے الگ ہیں۔اس کا طرز استعمال اس طرح ہے۔''آخری شخص بھی چلا گیا۔''یا''آخر کچھ کہو گے بھی۔''

خطمی: (معروف دوا)۔لغتی حرکات: بہ کسر اول و بہ فتح اول۔مستعمل حرکات: بہ فتح حرف اول

خصوصیت: (خاص کرنا کسی چیز کا)۔لغتی حرکات؛ بہ فتح خا وضم خا۔مستعمل حرکات: بہ ضم خا

عربی لغت میں دونوں حرکات درج ہیں (منتخب)

دیوان: (اشعار کا مجموعہ بہ صورت کتاب)۔لغتی حرکات؛ بہ فتح اول و بہ کسر اول۔مستعمل حرکات: بہ کسر اول

عربی لغت میں دونوں حرکات درج ہیں (منتخب)

مسجد: (جائے عبادت مسلمانان) لغتی حرکات: بہ کسر جیم و بہ فتح جیم۔مستعمل حرکات: بہ کسر جیم

منتخب میں اس کی دونوں حرکتیں مندرج ہیں۔

مسکین: (محتاج)۔ لغتی حرکات: بہ فتح میم و بہ کسر میم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر میم

منتخب میں اس کی دونوں حرکتیں مندرج ہیں۔ اسوہ: (وہ نیک خصلت جس کی پیروی کی جائے) لغتی

حرکات: بہ کسر اول وضم آں۔ مستعمل حرکات: بہ ضم اول

فہرست الفاظ قسم اوّل۔ (جزو ب)

خیال: (ہندار)۔ لغتی حرکات: بہ کسر و فتح اوّل۔ مستعمل حرکات: بہ ہر دو طور

موسم: (رت)۔ لغتی حرکات: بہ کسر و فتح سین۔ مستعمل حرکات: بہ ہر دو طور

یہ عربی میں بہ کسر سین ہے۔ بہ فتح سین اہل فارس کا تصرف ہے۔ اُردو میں یہ بھی فتح مستعمل ہے۔

رویہ: (روش)۔ لغتی حرکات: بہ کسر واو و فتح آں۔ مستعمل حرکات: بہ ہر دو طور۔

مژگاں: (پلک)۔ لغتی حرکات: بہ کسر حرف اوّل وضم آں۔ مستعمل حرکات: بہ ہر دو طور۔

نشہ: (سکر)۔ لغتی حرکات: بہ تشدید شین و بہ تخفیف۔ مستعمل حرکات: بہ ہر دو طور

اہل فارس کا تصرف ہے۔ اُردو اساتذہ نے بھی استعمال کیا ہے۔ (؟)

رب ارنی: (کلمہ معروف)۔ لغتی حرکات: بہ کسر را۔ بہ سکون را۔ مستعمل حرکات: بہ ہر دو طور۔

اہل فارس نے اس کو کلمہ فرض کیا ہے۔ اس طرح وہ بہ سکون بھی لاتے ہیں۔ اُردو اساتذہ نے بھی لکھا

ہے۔

اویس قرنی: (نام)۔ لغتی حرکات: بہ کسر را۔ بہ سکون را۔ مستعمل حرکات۔ بہ ہر دو طور۔

خضر: (نام پیغمبر معروف)۔ لغتی حرکات: بہ کسر اول فتح ضاد۔ بہ فتح اول و کسر ضاد۔ بہ کسر اول و سکون

ضاد۔ مستعمل حرکات۔ بہ کسر اول و سکون ضاد۔ و بہ کسر اول و فتح ضاد

اہل فارس کا تصرف ہے۔

آرہ: (آلہ معروف)۔ لغتی حرکات: بغیر مد بہ تشدید را۔ بہ تخفیف را مع، مد۔ مستعمل حرکات: بہ حرکات: بہ

ہر دو طور

تنور: (معروف)۔ لغتی حرکات: بہ تشدید نون و بہ تخفیف آں۔ مستعمل حرکات: بہ ہر دو طور

اہل فارس کا تصرف ہے۔

افیون (معروف)۔ لغتی حرکات: افیون۔ افیم۔ مستعمل حرکات: بہ ہر دو طور
مقام: (جائے قیام) ,, بہ فتح اول وضم آں۔ ,, ,,
حاتم: (نام معروف) ,, بہ کسرتا و فتح آں۔ ,, ,,
حسین: (امامین) ,, بہ فتح سین وسکون آں ,, ,,

[اُردو میں عربی فارسی اور دیگر غیر زبانوں کے جو الفاظ دخل پا گئے ہیں، اُن کا تلفظ کیوں کر ہو؟ اصل زبان کے تلفظ کے مطابق؟ یا جیسا تلفظ اُردو میں غلط العام ہو کر رائج ہو چکا ہے؟ اس مسئلے کے بارے میں متعدد اہل الرائے حضرات وقتاً فوقتاً اظہار خیال کر چکے ہیں، مگر رشید حسن خاں صاحب نے اس پر بڑی تفصیلی نظر ڈالی ہے۔ بعض جزوی اختلافات سے قطع نظر غالباً اکثر اصحابِ فکر رشید صاحب سے متفق ہوں گے۔ اس سلسلۂ مضامین کی ابتدا نومبر 1952 کے 'الحمراء' میں ہوئی تھی اور ابھی یہ سلسلہ جاری رہے گا۔ موجودہ قسط کے ساتھ فہرست الفاظِ قسم دوم'' کا جزو الف تکمیل کو پہنچتا ہے...مدیر]

قسم دوم (جزو الف)

ذریت (نسل)۔ لغتی حرکات: بہ ضم اول و کسر را مشدد و تشدید یا۔ مستعمل حرکات: بہ یائے مخفف بہ ضرورت شعری بہ حرکات اصل بھی استعمال ہوتا ہے۔ ذریت رسولؐ کی خاطر جلا کی نار (دبیرؔ)
غیاث (فریاد رسی۔ نام) لغتی حرکات: بہ کسر غین۔ مستعمل حرکات: بہ فتح غین۔
سرقہ: (چوری) ,, بہ کسر را۔ ,, بہ سکون را
الماس: (ہیرا) ,, بہ فتح حرف اول ,, بہ کسر الف

اس کا معرب ماس آتا ہے۔
نفرین: (ملامت)۔ لغتی حرکات: بہ کسر نون۔ مستعمل حرکات: بہ فتح نون
نمرود: (نام بادشاہ معروف) لغتی حرکات: بہ ضم نون، مستعمل حرکات۔ بہ فتح نون
بہارِ عجم'' میں روضۃ الصفا کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ نمرود کا معرب ہے۔ ضمہ تعریب کے باعث آیا ہے۔

نمو: (بڑھنا)۔ لغتی حرکات: بہ ضم نون۔ مستعمل حرکات: بہ فتح نون
نمونہ (مثل)۔ لغتی حرکات: بہ ضم نون۔ مستعمل حرکات: بہ فتح نون
آزردگی (خفگی)۔ لغتی حرکات: بہ فتح زائے معجمہ۔ مستعمل حرکات: بہ ضم زائے معجمہ
آصف (نام معروف)۔ لغتی حرکات: بہ فتح صاد۔ مستعمل حرکات: بہ کسر صاد
آملہ: (مشہور پھل)۔ لغتی حرکات: بہ ضم میم۔ مستعمل حرکات: بہ سکون میم
باقر: (نام)۔ لغتی حرکات: بہ کسر قاف۔ مستعمل حرکات: بہ فتح قاف
تغلق: (نام بادشاہ معروف) لغتی حرکات۔ بہ ضم تا و لام: مستعمل حرکات: بہ ضم تا و فتح لام
جسارت: (دلیری)۔ لغتی حرکات۔ بہ فتح جیم۔ مستعمل حرکات۔ بہ کسر جیم
جمہوریت: (ڈیموکریسی)۔ لغتی حرکات۔ بہ ضم جیم۔ مستعمل حرکات۔ بہ فتح جیم
کچھ اس کا تلفظ ہائے مخلوط التلفظ کے ساتھ کرتے ہیں۔ قبولیت کے وزن پر اور یہ صحیح نہیں ہو سکتا۔
چنگیز: (نام معروف)۔ لغتی حرکات: بہ کسر حرف اول۔ مستعمل حرکات: بہ فتح حرف اول
خدمات: (خدمت کی جمع)۔ لغتی حرکات۔ بہ فتح دال۔ مستعمل حرکات۔ بہ سکون دال
خدیجہ: (نام زوجہ مکرمی نبی کریمؐ)۔ لغتی حرکات۔ بہ فتح خا و کسر دال و یائے معروف۔ مستعمل حرکات۔ بہ ضم خا و فتح خا و یائے مجہول
خسامت: (کنجوسی) لغتی حرکات۔ بہ فتح خا۔ مستعمل حرکات۔ بہ کسر خا
سرایت: (اثر کرنا) لغتی حرکات۔ بہ کسر سین۔ مستعمل حرکات۔ بہ فتح سین
خفگی: (خفا ہونا)۔ لغتی حرکات۔ بہ فتح فا۔ مستعمل حرکات۔ بہ سکون فا
یہ خلاف قیاس حاصل مصدر ہے۔ خفا کے حقیقی معنی ''پوشیدہ ہونا'' ہیں۔ ''آزردہ ہونا'' کے معنی ہیں غالباً مفرس ہے۔
دمشق: (نام شہر کا)۔ لغتی حرکات۔ بہ فتح دال و کسر میم و فتح میم۔ مستعمل حرکات۔ بہ فتح دال و کسر دال و کسر میم ہے۔
عرفہ: (نہم ذوالحجہ)۔ لغتی حرکات۔ بہ فتح را۔ مستعمل حرکات۔ بہ سکون را
عام طور پر لوگ نہم محرم الحرام اور عیدالفطر و شب برات سے پہلے والے دن کو بھی عرفہ کہتے ہیں جو صحیح نہیں۔

سکینہ (نام دختر امام حسینؓ) لغتی حرکات۔ بہ ضم سین و فتح کاف۔ مستعمل حرکات۔ بہ فتح سین و کسر کاف۔

عربی میں بالفتح اوّل کے معنی آرام و آہستگی آتے ہیں۔ (منتخب)

لفظ	معنی	لغتی حرکات	مستعمل حرکات
عطارد	ستارہ	بہ کسر را	بہ فتح را
عنقا	پرندۂ معروف	بہ فتح عین	بہ ضم عین
قصبہ	بڑا گاؤں	بہ فتحتین	بہ سکون صاد
قدامت	ضد جدت	بہ فتح اول	بہ کسر حرف اول
فریفتہ	فریفتن کا اسم مفعول	بہ کسر تین	بہ فتح حرف اول
فرشتہ	ملک	"	"
محلّہ	رہنے کی جگہ	بہ فتح میم	بہ ضم میم
مشورہ	باہم صلاح کرنا	بہ ضم میم و شین و سکون واؤ بہ فتح میم و سکون شین و فتح واؤ	بہ فتح میم و سکون شین
ہلاکو	نام معروف	بہ ضم ہا	بہ فتح ہا
یورش	چڑھائی کرنا	بہ ضم را	بہ کسر را
عجلت	جلدی کرنا	بہ کسر اول	بہ ضم اول
خجالت	شرمندگی	بہ فتح حرف اول	بہ کسر حرف اول

اصلاً یہ لفظ خجلت تھا۔ الف کے اضافے سے غلط العام ہو گیا۔

لفظ	معنی	لغتی حرکات	مستعمل حرکات
بہشت	جنّت	بہ کسر تین	بہ فتح با
شعبدہ	جادو کا کھیل یا اس سے مماثل کوئی بات	بہ فتح شین	بہ ضم شین
آستر	ضد ابرہ	بالمد	بغیر مد کے

جراحت	زخم	بہ کسر جیم	بہ فتح جیم
چرم	چمڑا	بہ فتح حرف اول	بہ کسر حرف اول
حقارت	حقیر سمجھنا	,, ,,	,, ,,
حماقت	بے وقوفی	,, ,,	,, ,,

(1) مضائقہ۔مباشرت۔مراقبہ۔لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم وسکون آں

(2) مناسبت۔معانقہ۔طاطفت، ملاحظہ۔لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم وسکون آں

(3) ملازمت، ملائمت، مقابلہ، مناقشہ۔لغتی حرکات۔ بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر حرف چہارم وسکون آں

(4) مراسلہ۔محاصرہ، مناظرہ، محاورہ، مشاعرہ۔لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر حرف چہارم وسکون آں

(5) مشاہدہ۔محاکمہ۔معاہدہ۔معاملہ۔ممانعت۔لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم وسکون آں

(6) مناکحت۔مشاورت۔مصالحت۔مراجعت۔لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم وسکون آں

(7) مخالفت۔مبالغہ۔مراسلت۔مکالمہ۔منافرت۔لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم وسکون آں

(8) مخاصمت۔مطالعہ۔معالجہ، مطائبہ۔مطالبہ۔لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم وسکون آں

(9) معاینہ۔معاملہ۔مماثلت۔مشابہت۔موازنہ۔لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم وسکون آں

(10) مزاحمت۔مداخلت۔موافقت۔منافقت۔لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم وسکون آں

(11) مفارقت۔ مطابقت۔ مدافعت۔ محافظت۔ لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم و سکون آں

(12) مغالطہ۔ مہاجرت۔ مظاہرہ۔ موانست۔ لغتی حرکات: بہ فتح حرف چہارم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر چہارم و سکون آں

عربی میں باب مفاعلتہ سے جتنے مصادر آتے ہیں وہ سب بہ فتح حرف چہارم صحیح ہیں۔ فارسی لغات میں بھی ان کی وہی حرکات ہیں۔ کیوں کہ یہ مصادر جب قافیے میں استعمال ہوتے ہیں تو، اصل قافیے پر ان کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔ کیوں کہ ہفت حرفی الفاظ ہیں، اور روی ما قبل روی حرف ساوس و سابع ہوتے ہیں۔ ممکن ہے کہ اہلِ ایران عام گفتگو میں ان کو اس پابندی سے نہ بولتے ہوں جس کا کوئی آخری ثبوت نہیں ملتا۔ بہر حال اُردو میں بھی قافیے کے اعتبار سے ان کی یہی محفوظ حیثیت قائم رہی۔ اس لیے اساتذہ کے اشعار و اُردو لغات سے اس کا کوئی تعین نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ عام لہجے میں یہ الفاظ بہ فتح حرف چہارم استعمال نہیں ہوتے ہیں بل کہ ان کی دو مختلف صورتیں ہیں۔ بہ کسر حرف چہارم اور بہ سکون حرف چہارم عام طور پر اس باب سے جو مصادر اُردو میں استعمال کیے جاتے ہیں اور یہ درج ہیں۔ ان سب کا ایک ہی حکم ہے۔ البتہ صرف دو مصدر ''مصافحہ'' و ''مطالعہ'' اس کلیہ سے مستثنا ہیں۔ وہ بہ صورت اصلی بھی استعمال ہوتے ہیں اور کبھی کبھی ایک دوسرے تغیر کے ساتھ یعنی حرف چہارم کو ہائے مخلوط التلفظ کی طرح مخلوط کر کے مقالہ کے وزن پر بولتے ہیں۔

لفظ	معنی	لغتی حرکات	مستعمل حرکات
خلوت	تنہائی	بہ فتح حرف اول	بہ کسر حرف اول
خزاں	خزاں	بہ فتح حرف اول	بہ کسر حرف اول
دریغ	افسوس	بہ کسر تین	بہ فتح حرف اول
رفاقت	دوستی	بہ فتح حرف اول	بہ کسر حرف اول
رہا	چھوٹا ہوا	,,	,,
رہن	گرد	,,	,,
زردشت	نام پیغمبر آتش پرستاں	بہ ضم دال	بہ فتح دال

زرہ	لوہے کا جنگی سامان	بہ کسر تین	بہ کسر اول و فتح حرف ثانی
سروش	فرشتہ غیبی	بہ ضم تین	بہ فتح سین
اصفہانی	نام شہر	بہ کسر الف	بہ فتح الف
افق	کنارۂ آسمان	بہ ضم الف و فا	بہ ضم الف و فتح فا
اکسیر	معروف	بہ کسر الف	بہ فتح الف
رقعہ	پرچہ	بہ ضم را سکون قاف و فتح عین	بہ ضم را و فتح قاف، مشدد عین مخلوط التلفظ بروزن شقہ
حجم	موٹائی، ضخامت	بہ فتح حرف اول و سکون حرف ثانی	بہ فتح تین
حلقوم	حلق	بہ ضم اول	بہ کسر جیم
خجستہ	مبارک	بہ فتح جیم	بہ کسر جیم
درہ	فاصلہ میان دو کوہ	بہ فتح اول و ثانی و را سے مخفف	رائے مشدد
ردی	بے کار	بہ فتح تین و دال مخفف	بہ فتح اول و دال مشدد
سطوت *	شان و شوکت	بہ فتح سین	بہ کسر سین

*۔عربی میں اس کے معنی قہر و حملہ ہیں۔

سقراط	نام حکیم معروف	بہ فتح سین	بہ ضم سین
سوال	مانگنا	بہ ضم اول و فتح ہمزہ بر واؤ	بہ فتح سین و فتح واؤ بغیر ہمزہ
شکرہ	شکاری مرغ معروف	بہ کسر اول و فتح حرف ثانی	بہ سکون حرف ثانی
شکوہ	شان و شوکت	بہ ضمتین	بہ کسر شین
صدارت	بالانشینی	بہ فتح صاد	بہ کسر صاد

صفر	نقطہ بہ اصطلاح حساب	بہ کسر اول و سکون فا	بہ فتح فا
مہمیز	ایڑ لگانا	بہ کسر میم اول	بہ فتح میم اول
مہیب	خوف ناک	بہ فتح میم	بہ ضم میم
عملہ	اہل کار	بہ فتح تین	بہ سکون میم
طعام	کھانا	بہ فتح طا	بہ ضم طا
فیصلہ	جھگڑا چکانا	بہ فتح صاد	بہ سکون فا
قافلہ	کارواں	بہ کسر فا	بہ سکون فا
قبول	پذیرائی	بہ فتح میم	بہ ضم میم
کمک	مدد	بہ ضم کاف و میم	بہ ضم اول و فتح ثانی
لامحالہ	ضروری	بہ فتح میم	بہ ضم میم
مرجان	مونگا	بہ فتح میم	بہ کسر میم
ملزم	جس پر الزام لگایا گیا ہو	بہ فتح زا	بہ کسر زا
ملکہ	شاہ بیگم	بہ کسر لام	بہ سکون لام
مولوی	لا یحصر تعریفہ فی الکلام کما لا یحصر تعریف الابلیس فی الالفاظ کما حقہ	بہ فتح لام	بہ سکون لام
مہار	نکیل اونٹ کی	بہ کسر اول	بہ ضم حرف اول
مہارت	پختگی	بہ فتح میم	بہ ضم میم
آچار	معروف	بہ مد	بغیر مد کے
آغشتہ	لتھڑا ہوا	بہ فتح غین	بہ کسر غین
بابر	نام بادشاہ معروف	بہ ضم ہائے ثانی	بہ فتح ہائے ثانی
برادر	بھائی	بہ فتح با	بہ کسر با

بقراط	نام حکیم معروف	بہ فتح با	بہ ضم با
پنجرہ	قفس	بہ فتح با	بہ ضم با
ترجمہ	۔	بہ فتح جیم	بہ ضم جیم
ترکہ	ورثہ	بہ کسر را	بہ سکون را
چپقلس	جھپٹ	بہ ضم قاف و فتح لام	بہ فتح قاف و کسر لام
چغد	الو	بہ سکون غین	بہ فتح غین
چکن	معروف کپڑا	بہ کسر تین	بہ کسر اول و فتح حرف ثانی
نفقہ	خرچہ بیوی کا	بہ فتح با	بہ سکون فا
نہنگ	ناکا	بہ فتح اول	بہ کسر حرف اول
واردات	واقعہ	بہ کسر را	بہ سکون را
(بہ کسر قافیے کی ضرورت سے آسکتا ہے)			
واسطہ	ذریعہ۔ نسبت	بہ کسر سین	بہ سکون سین
والدہ	ماں	بہ کسر لام	بہ سکون را
(بہ ضرورت قافیہ جائز ہے)			
ورثہ	ترکہ	بہ کسر ارا	بہ سکون را
(بہ ضرورت قافیہ جائز ہے)			
ہیزم	جلانے کی لکڑی	بہ ضم زا	بہ فتح زا
بہزاد	نام معروف	بہ کسر با	بہ فتح با
خزانہ	گنجینہ	بہ کسر حرف اول	بہ فتح حرف اول
غلاف	معروف	,,	,,
فروغ	روشنی	بہ ضمتین	,,
فروزاں	روشن کرنے والا	,,	,,
فرستادہ	بھیجا ہوا	بہ کسر تین	,,

فروخت	بیچنا	بہ ضمتین	,,
جوارش	قسم ادویہ مرکب	بہ ضم جیم	,,
جہل	نادانی	بہ فتح جیم	بہ کسر حرف اول
رعایا	رعیت	بہ فتح را	بہ کسر را
رقابت	دشمنی۔ چشمک	بہ فتح را	بہ کسر را
(عربی میں اس کے معنی ''حافظت'' ہیں)			
رکابی	ظرف معروف	بہ کسر اول	بہ فتح اول
روایت	نقل کرنا۔ بیان کرنا	بہ کسر اول	بہ فتح اول
رسوائی	بدنامی	بہ فتح حرف اول	بہ ضم را
شتر	اونٹ	بہ ضمتین	بہ ضم اول و بہ فتح ثانی
شجاعت	.....	بہ فتح سین	بہ ضم شین
علاوہ	سوا	بہ کسر عین	بہ فتح عین
قندیل	فانوس	بہ کسر قاف	بہ فتح قاف
کلانچ	جست	بہ کاف تازی	بہ قاف
نشان	معروف	بہ فتح نون	بہ کسر نون
عروس	وطن	بہ فتح عین	بہ ضم عین
عیال	بال بچے	بہ کسر عین	بہ فتح عین
خوش	مسرور	بہ فتح خا	بہ ضم خا
خود	اپنا	,,	,,
عیاں	ظاہر	بہ کسر عین	بہ فتح عین
فرار	بھاگنا	بہ کسر فا	بہ فتح فا
فریب	دھوکا	بہ کسر حرف اول	بہ فتح حرف اول
کلیسا	ضد مسجد	,,	,,

کنگرہ	معروف	بہ ضم اول	,,
کورنش	تسلیمات	بغیر واؤ کے پرشش کے وزن پر	مع اظہار واؤ
گروہ	مجمع	بہ ضم اول	بہ کسر حرف اول
گرہ	گانٹھ	بہ کسر حرف اول رثانی	بہ کسر حرف اول وفتح حرف ثانی
گزاف	بلند بانگ دعوے	بہ ضم گاف	بہ فتح گاف
لعبت	گڑیا	بہ ضم لام وفتح با	بہ فتح لام وضم با
مانند	مشابہ	بہ فتح نون اول	بہ کسر نون اول
مروت	رعایت	بہ ضمتین	بہ ضم اول وفتح حرف ثانی
مزدور	مزدوری کرنے والا	بہ ضم میم	بہ فتح میم
ندامت	شرمندگی	بہ فتح نون	بہ کسر نون
نقاب	,,	,,	,,
درخشاں	چمکنے والا	بہ ضمتین	بہ فتحین
سرشت	طینت	بہ کسرتین	بہ فتح اول وکسرتین
سرود	نغمہ۔گانا	بہ ضمتین	بہ فتح اول وضم ثانی
طہارت	پاکی	بہ فتح طا	بہ کسر طا
ظرافت	مزاح	بہ فتح ظا	بہ کسر ظا
عیادت	مزاج پرسی	بہ کسر عین	بہ فتح عین
گوارا	باضم	بہ ضم اول	بہ فتح اول
مراعات	رعایتیں	,,	,,
نحوست	معروف	,,	,,
نقص	کمی	بہ فتح اول	بہ ضم اول
نجاست	ناپاکی	بہ فتح نون	بہ کسر نون

نفاذ	جاری ہونا	"	"
سرشک	آنسو	بہ کسرتین	بہ فتح شین وکسر را
تمثال	مثال۔شکل	بہ کسر تا	بہ فتح تا
جاجم	فرش	بہ کسر جیم ثانی	بہ فتح جیم ثانی
جہد	کوشش	بہ فتح جیم	بہ کسر جیم
خانقاہ	معروف	بہ فتح نون	بہ سکون نون
درود	معروف	بہ ضمتین	بہ فتح اول وضم ثانی
رعونت	تکبیر	"	"
چمچہ	قاشق	بہ ضم اول	بہ فتح اول
رکاب	جس پر پیر رکھ کر گھوڑے پر سوار ہوتے ہیں	بہ کسر را	بہ فتح را
زمرد	سبز پتھر معروف	بہ ضم اول	بہ فتح اول
نمودار	ظاہر	بہ ضم اوّل	بہ فتح اول
سلاح	ہتھیار	بہ کسر سین	بہ فتح سین
شاخسانہ	قصہ۔قضیہ۔نئی بات	مع ہر دو شین معجمہ	اول شین معجمہ ثانی سین مہملہ
طغرل	نام بادشاہ	بہ ضم اول وکسر را	بہ فتح را
فدوی	کمترین	بہ فتح دال	بہ سکون دال
قرق	قرقی	بہ ضم اول وکسر را بہ ضمتین	بہ ضم اول وسکون را
قزلباش	ایک قوم	بہ کسرتین	بہ فتح اول وکسر ثانی
طمطراق	شان	بہ ضم ہر دو طا	بہ فتح ہر دو طا
سفارش	معروف	بہ ضم اول	بہ کسر اول

شعور	سمجھ	بہ ضم اول	بہ فتح اول
شکیب	صبر	بہ کسر تین	بہ فتح اول
تار پود	تانا پانا	بہ واوٗ معروف	بہ واوٗ مجہول
پوچ	بے کار	بہ واوٗ معروف	بہ واوٗ مجہول
اسفندیار	نام	بہ کسر الف	بہ فتح الف
اخوت	بھائی چارہ	بہ ضم الف	بہ فتح الف
شنبہ	سنیچر	بہ کسر با	بہ فتح با
چلم	معروف	بہ کسر تین	بہ کسر اول و فتح لام
ناگوار	گوارا نہ ہونا	بہ ضم گاف	بہ فتح نون
نشیب	نیچا	بہ کسر نون	بہ فتح نون
نشیمن	گھونسلا	,,	,,
نفاست	پاکیزگی	بہ فتح نون	بہ کسر نون
نکات	جمع نکتے کی	,,	,,
نقاط	جمع نقطہ کی	,,	,,
مقناطیس	پتھر معروف	بہ کسر اول	بہ فتح اول
ضابطہ	قاعدہ۔ قانون	بہ کسر با	بہ سکون با

شہاب (ستارہ رنگ سُرخ نام) لغتی حرکات۔ بہ فتح اول بہ کسر اول۔ مستعمل حرکات: بہ فتح اول۔
عربی میں اس کے اختلاف حرکت کے ساتھ کئی معنی ہیں۔ بالفتح کے تین معنی آتے ہیں۔ ''بچہ سگ'' نام رنگ سرخ، وہ دودھ جس میں دو حصہ پانی ملا ہوا ہو (از لطائف، جہاں گیری، منتخب) بالکسر کے چار معنی ہیں۔ ''مرد گزرندہ در کاز'' ستارہ روشن، شعلہ آتش بلند شدہ، ستارہ کہ مانند، انارِ آتش بازی بر فلک رواں می شود۔'' اُردو میں صرف بہ فتح حرف اول دو معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ ''رنگ سُرخ'' اور ٹوٹا ہوا تارہ۔'' باقی حرکات و معنی عربی سے مختص ہیں۔
عجز (ناتوانی)۔ لغتی حرکات: بہ فتح عین۔ مستعمل حرکات: بہ کسر عین۔

عربی میں اس کی متعدد حرکات ہیں: بہ فتح اول وضم جیم۔ بہ فتح اول وکسر جیم۔ بہ کسر فتح اول وضم جیم۔ بہ فتح اول وسکون جیم۔ ان میں سے اول الذکر تینوں حرکات کے معنی سرین کے ہیں۔ غیاث اللغات میں اس کو بہ کسر اول وسکون ثانی ناتوانی کے معنی میں لکھا ہے جو صحیح نہیں۔ اہل فارس نے اس لفظ میں کوئی تصرف نہیں کیا ہے۔ صرف اُردو کے استعمال عام میں یہ بہ کسر اول مستعمل ہے۔

حلف (قسم)۔ لغتی حرکات: بہ کسر اول و بہ فتح اول وسکون ثانی۔ مستعمل حرکات: بہ فتحتین۔

عربی میں بہ فتحتین کے معنی ہیں۔ ایک خاص گھاس جس کو خلفا بھی کہتے ہیں۔ بہ فتح اول وسکون دوم اسم ہے اور بہ فتح اول وکسر ثانی مصدر ہے۔

حلیہ (شکل، صورت)۔ لغتی حرکات: بہ کسر اول۔ مستعمل حرکات: بہ ضم اول۔

عربی میں بہ ضم اول کے معنی زیور ہیں۔

شجرہ (سلسلۂ نسب)۔ لغتی حرکات: بہ فتح اول۔ مستعمل حرکات: بہ کسر اول۔

(اُردو میں عربی فارسی اور دیگر غیر زبانوں کے جو الفاظ دخل پا گئے ہیں، اُن کا تلفظ کیوں کر ہو؟ اصل زبان کے تلفظ کے مطابق؟ یا جیسا تلفظ اُردو میں غلط العام ہو کر رائج ہو چکا ہے؟ اس مسئلے کے بارے میں متعدد اہل الرائے حضرات وقتاً فوقتاً اظہار خیال کر چکے ہیں۔ رشید صاحب کی رائے یہ ہے کہ ہمیں غیر زبانوں کے الفاظ کے اُس تلفظ کو ترجیح دینی چاہیے جو اُردو میں رائج ہو چکا ہے۔ اس سلسلے کی ابتدا نومبر 1952 سے ہوئی تھی اور ابھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ مدیر)

قسم دوم (جز وب)

الفاظ	معنی	لغتی حرکات	مستعمل حرکات
ارجمند	صاحب نصیب	بہ سکون جیم	بہ سکون وضم آں
اسلحہ	ہتھیار	بہ کسر لام	بہ کسرو فتح لام
ببر	شیر	بہ سکون با	بہ سکون و فتح دوم

پروردگار	پالنے والا	بہ سکون دال	بہ سکون و فتح کسر دال
جرح	اعتراض کرنا	بہ فتح جیم و سکون را	بہ سکون جیم و سکون و فتح را
سمت	طرف	بہ فتح سین	بہ فتح و کسر سین
طرفین	جانبین	بہ فتح را	بہ فتح سکون را
غبن	بد دیانتی	بہ سکون با	بہ سکون و فتح با
کابک	آشیانہ کبوتراں	بہ ضم با	بہ ضم و فتح با
یثرب	مدینہ	بہ کسر را	بہ کسر و فتح را
رمضان	نام ماہ	بہ فتح میم	بہ فتح و سکون را
علما	جمع عالم	بہ فتح حرف دوم	بہ فتح و سکون حرف دوم
فضلا	جمع فاضل	,,	,,
شعرا	جمع شاعر	,,	,,
صلحا	جمع صالح	,,	,,
حکما	جمع حکیم	,,	,,
جہلا	جمع جاہل	,,	,,
شرفا	جمع شریف	بہ فتح حرف دوم	بہ فتح و سکون حرف دوم
طلبا	جمع طالب	,,	,,
فقرا	جمع فقیر	,,	,,

(وہ تمام الفاظ جمع جو عربی میں فعلا، کے وزن پر آتے ہیں۔ وہ اصلاً بہ فتح حرف دوم ہیں۔ لیکن اُردو میں بہ سکون حرف دوم بھی مستعمل ہیں۔)

غدر	بے وفائی	بہ سکون دال	بہ سکون و فتح دال
لہر	دریا کی موج	بہ سکون ہا	بہ سکون و کسر ہا

(پھر لہر چڑھ رہی ہے کالوں کی۔ نواب مرزا شوقؔ)

(کیسے مہتاب سے اُٹھتی تھی لہر پانی میں۔ میرؔ)

(بجلی کی لہر سے تھا ہم آغوش۔ نسیم)

زہر	ہلاہل	بہ سکون ہا	بہ سکون و کسر ہا
قہر	غضب	,,	,,

غریب اور بے کس کی سیوا کرے
نہ یہ قہر اُن پہ ٹوٹا کرے
آثر لکھنوی

شہر	....	بہ سکون ہا	بہ سکون کسر ہا
پہر	حصہ	,,	,,
حمل	....	بہ سکون حرف دوم	بہ سکون و فتح حرف دوم

(اسقاط حمل ہو تو کہیں مرثیہ ایسا (سوداگر)
کھاتے ہی حمل کا ڈھنگ پایا (نسیم)

دفن	مردہ کو قبر میں رکھنا	بہ سکون حرف دوم	بہ سکون و فتح حرف دوم
امن	معروف	,,	,,
فتح	نصرت	,,	,,
شمع	معروف	,,	,,
جمع	جوڑنا	,,	,,
رفعت	بلندی	بہ کسر حرف اول	بہ فتح حرف اول
عصمت	پاکیزگی	,,	,,
نذر	معروف	بہ سکون ذال	بہ سکون و فتح ذال
اقربا	رشتے دار	بہ کسر را	بہ کسر و فتح را
خفقان	بیماری	بہ فتح فا	بہ فتح و سکون فا
اشلق	شگوفہ چھوڑنا	بہ ضم لام	بہ ضم و فتح لام
اشرفی	معروف سکہ	بہ سکون شین و فتح را	بہ سکون شین و فتح را و بہ سکون را

اسلوب	اسٹائل	بہ ضم الف	بہ ضم و فتح اول
پیالہ	کاسہ	بہ اظہار یا	بہ اظہار یا و دبہ یائے مخلوط التلفظ
نفل	قسم نماز	بہ سکون فا	بہ سکون و کسر فا
نواب	معروف	بہ تشدید واؤ	بہ تشدید تخفیف واؤ
جبروت	قہر۔قوت	بہ فتح واؤ	بہ فتح وسکون با
بہادر	شجاع	بہ جم دال	بہ ضم و فتح دال
جواد	سخی	بہ تخفیف واؤ	بہ تخفیف وتشدید واؤ
حبشی	منسوب بہ حبش	بہ فتح با	بہ فتح وسکون با
عربی	منسوب بہ عرب	بہ فتح را	بہ فتح وسکون را
حذف	ختم کرنا	بہ سکون ذال	بہ سکون فتح ذال
مرض	بیماری	بہ فتح را	بہ فتح وسکون را
معما	پہیلی	بہ فتح عین	بہ فتح وکسر عین
نفی	منع کرنا	بہ سکون فا و با	بہ سکون ہر دو و بہ کسر فا
نہی	"	بہ سکون ہا و یا	بہ سکون ہر دو، و بہ کسر ہا
نگراں	دیکھنے والا	بہ فتح گاف	بہ فتح وسکون گاف
نمکین	نمک دار	بہ فتح میم	بہ فتح وسکون میم
وزن	بار	بہ سکون زا	بہ سکون و فتح زا
فاطمہ	نام و دختر نبی کریمؐ	بہ کسر طا	بہ کسر وسکون طا
اصطبل	معروف	بہ کسر اول فتح طا وسکون با	بہ فتح اول و ثابت و رابع ہم
نصب العین	مطمحِ نظر	بہ فتح صاد	بہ فتح وسکون صاد
قطعہ	ٹکڑا	بہ کسر اول	بہ کسر و فتح اول

گرفتار	پکڑا ہوا	بہ کسرتین	بہ کسرتین و بہ کسر اول و فتح ثانی
محبت	...	بہ فتح اول	بہ فتح وضم اول
مشک	پانی بھرنے کی	بہ سکون شین	بہ سکون شین و فتح و کسر اول
نشاط	خوشی	بہ فتح اول	بہ فتح و کسر اول
نفع	فائدہ	بہ سکون فا و عین	بہ سکون ہر دو، و بہ فتح فا و سکون عین
منع	نہی	بہ سکون نون عین	بہ سکون ہر دو و بہ فتح نون
نقب	چوروں کا	بہ سکون قاف	بہ سکون و فتح قاف
سطر	لائن	بہ سکون طا	بہ سکون و فتح طا
فوارہ	معروف	بہ فتح اول	بہ فتح وضم اول
کلک	قلم	بہ کسر اول و سکون دوم	بہ کسر اول و فتح دوم ہم
فضا	...	بہ فتح اول	بہ فتح و کسر اول
کنشت	بت خانہ	بہ ضم اول	بہ فتح و کسر اول
مسرت	خوشی	بہ فتح اول	بہ فتح وضم اول
نکہت	خوشبو	بہ فتح اول	بہ فتح و کسر اول
طہران	نام شہر	بہ کسر اول	بہ کسر وضم اول

مدرسہ (معروف) لغتی حرکات: بہ فتح را۔ مستعمل حرکات: بہ کسر و فتح را

نجات (رہائی)۔ ,, بہ فتح اول ,, بہ کسر اول

تجربہ (معروف) ,, بہ کسر حرف سوم ,, بہ کسر حرف سوم و بہ فتح حرف دوم و سکون حرف سوم

تہلکہ (معروف) لغتی حرکات: بہ فتح را۔ مستعمل حرکات: بہ کسر حرف سوم و بہ فتح دوم و سکون حرف سوم

(عربی میں تہلکہ بہ ہر حرکت لام ایک ہی معنی میں آتا ہے)

تفرقہ (معروف)۔ لغتی حرکات: بہ کسر حرف سوم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر حرف سوم و بہ فتح دوم و سکون حرف سوم

محکمہ: (معروف)۔لغتی حرکات۔ بہ کسر حرف سوم۔ مستعمل حرکات: بہ کسر حرف سوم و بہ فتح دوم وسکون حرف سوم

حلق (گلا)۔لغتی حرکات؛ بہ سکون لام۔ مستعمل حرکات:بہ سکون و فتح لام

(عربی میں بہ فتح لام کے معنی ''سرخ شدن قضیب اسپ'' اور ''فراز گذشتن کے'' ہیں)

وضع (طریقہ)۔لغتی حرکات، بہ سکون حرف دوم وسوم۔ مستعمل حرکات: بہ سکون و فتح حرف دوم

ذبح (معروف)لغتی حرکات: بہ فتح اول وسکون با۔ مستعمل حرکات: بہ فتح اول و کسر وسکون و فتح با

(عربی میں بہ کسر اول و فتح ثانی کے معنی ہیں۔وہ جانور جو ذبح کیا جائے)

وحی (پیغام بہ واسطہ جبرئیل)لغتی حرکات: بہ سکون حاو یا۔ مستعمل حرکات: بہ سکون را

ورم (سوجنا)۔لغتی حرکات: بہ فتحتین۔ مستعمل حرکات: بہ فتحتین وسکون را

صلح (ملاپ)۔لغتی حرکات: بہ سکون لام۔ مستعمل حرکات: بہ سکون و فتح لام

شرح (تشریح کرنا)۔لغتی حرکات۔ بہ سکون ثانی و ثالث۔ مستعمل حرکات: بہ سکون ثانی و ثالث و بہ فتح ثانی وسکون ثالث

شبہہ (معروف)لغتی حرکات۔ بہ سکون با و فتح ہا۔ مستعمل حرکات: بہ سکون با و فتح ہا و فتح بو وسکون ہا

شہد (معروف)لغتی حرکات:بہ سکون ہا۔ مستعمل حرکات: بہ سکون و حرکت ہا

تصحیح

مجھ کو افسوس ہے کہ لفظ ''قالب'' کے ضمن میں مجھ سے ایک مسامحت ہوگئی ہے۔ میں نے اس کو بالفتح تصرف اہل پارس لکھ دیا ہے۔حالاں کہ یہ صحیح نہیں۔ براہِ مہربانی اشاعت آیندہ میں یہ عبارت اس طرح شائع فرما دیجیے کہ جس سے اس مسامحت کا تدارک ہو جائے:

> ''قالب: عربی میں بہ کسر و فتح حرف ثالث مذکر ہے۔صراح و قاموس میں اس کو صرف بالفتح لکھا ہے۔لیکن منتخب و منتہی الادب میں اس کی دوسری حرکت (یعنی بہ کسر حرف ثالث) بھی درج ہے۔اس میں اہل فارس کا کوئی تصرف کارفرما نہیں۔لیکن فارسی میں بالعموم بہ کسر لام استعمال کیا گیا ہے۔'' رشید حسن خاں)

نوٹ۔رشید حسن خاں کا یہ طویل مضمون رسالہ الحمراء لاہور کے مختلف شماروں یعنی نومبر 1952 ص،226

تا 234، جنوری 1953، ص 18 تا 20، فروری 1953، ص 71 تا 76، مارچ 1953، ص 119 تا 121 میں شائع ہوا۔ اگر کسی شخص یا اسکالر کو ان شماروں کے علاوہ یہ مضمون رسالہ الحمراء یا کسی دیگر شمارے میں مل جائے تو مطلع کیجیے تا کہ مضمون کو مکمل کیا جا سکے، مرتب۔

ooo

''نغمۂ جاوید'' پر ایک نظر

نغمۂ جاوید مقدّس کتاب بھگوت گیتا کا منظوم ترجمہ ہے جو ملک کے مشہور ادیب و شاعر نوّاب مرزا جعفر علی خاں آثر لکھنوی کا زادۂ طبع ہے۔ مرزا صاحب موصوف ان چند افراد میں سے ہیں جن پر بجا طور پر فخر کیا جا سکتا ہے، خصوصاً لکھنؤ میں ان کی شخصیت مغتنمات میں سے ہے۔ وہ زبان و بیان کے ماہر اور رموز و فنونِ شاعری کے نکتہ داں ہونے کی حیثیت سے ایک منفرد شخصیت رکھتے ہیں۔

جناب آثر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ آج کے نا اہل و آسان پسند افراد کی طرح بے محابا قطع و برید کے قائل نہیں۔ انھوں نے لکھنؤ کے اُس شاعرانہ ماحول میں پرورش پائی جو آپ اپنی مثال تھا۔ وہ خود بھی ایک اونچے خاندان سے تعلّق رکھتے ہیں، اِس لیے اِن کی زبان مستند اہلِ زبان کے فرمودات کا درجہ رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کل جب کہ تنقید نام رہ گیا ہے صرف سماجی و سیاسی شعور کے تجزیے کا، وہ اپنی تنقیدات میں زبان و بیان کو بھی پیشِ نظر رکھتے ہیں۔

زیرِ نظر تصنیف گیتا کا ترجمہ ہے، اِس لیے اِس کے مفہوم و مواد پر گفتگو کرنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ گیتا ایک پاکیزہ فلسفیانہ تصنیف ہے جس میں ہندو فلاسفی کے بنیادی اصول بیان کیے گئے ہیں اور یہ بات ظاہر ہے کہ اِس کی تعلیم ادبی تنقید کے دائرے سے خارج ہے۔ صرف ترجمے کے متعلّق رائے پیش کی جا سکتی ہے۔

کسی فلسفیانہ تصنیف کا ترجمہ بڑا صبر آزما کام ہے جو کسی نو آموز یا نو مشق شاعر کے بس کی بات نہیں۔ ترجمے کی خوبی یہ ہے کہ اِس میں اصل مفہوم کی سالمیت کے ساتھ ساتھ بیان کی چستی اور شعریت کی چاشنی بھی موجود ہو، ورنہ اقلیمِ ادب میں اس کی حیثیت سکۂ مقلوب سے زیادہ نہیں ہوگی۔

جب کسی قادرالکلام شاعر کا مجموعۂ کلام سامنے آتا ہے تو سب سے پہلے اِس کو اِس نقطۂ نظر سے دیکھا جاتا ہے کہ کثرتِ مشق نے اشعار میں کتنی صفائی و چستی پیدا کی۔ اگر کوئی شخص تیس چالیس سال کی مشقِ سخن کے بعد بھی الفاظ کو صحیح طور پر استعمال نہ کر سکے، تو یہ بات بدترین عیوب میں شمار کی جائے گی۔ اِس بات کو اِس دور کے نارسیدہ ترقّی پسند شاید ''رجعت پرستی'' سے تعبیر کریں یا اِس کو زنگ خوردہ ذہنیت کا کرشمہ بتائیں، لیکن اردو نظم کا مزاج اور اِس کے اسالیب ضرور اِس کے متقاضی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیش تر نئے شعرا بلند ترین تخیّلات و افکار کے سرمایہ دار ہونے کے باوصف، اِن کو معیاری طریقے پر ادا کرنے سے قاصر ہیں جس کے سبب سے اِن کی شعری تخلیقات جدّتوں سے مالا مال ہونے کے باوجود تاثیر سے بے نیاز رہتی ہیں۔

جناب آثر خود بھی اِس اصول کو تسلیم کرتے ہیں۔ اور آثر صاحب ہی کیا، کوئی بھی خوش ذوق و باذوق شخص اِس بات سے جرأتِ انکار نہیں کر سکتا، لیکن حیرت ہے کہ ان کی اس تصنیف میں قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ الفاظ مفہوم ادا کرنے سے قاصر ہیں۔ جگہ جگہ اشعار میں کئی کئی لفظ اِس طرح محذوف فرض کیے گئے ہیں کہ مفہوم سمجھ میں نہیں آتا۔ وہ شیرینی و حلاوت اور چستی و صفائی جس کو شعر کا جوہر اور تاثیر کی جان کہا جاتا ہے، یکسر مفقود ہے۔

پھر اگر بات یہیں تک رہتی تو زیادہ افسوس نہ ہوتا۔ لیکن ستم یہ ہے کہ وہ ایک طویل نظم ہے۔ بہت سے کم سواد اِس غلط فروشی کا سہارا لے کر کہہ سکتے ہیں کہ جب ایک اتنے بڑے قادرالکلام شاعر سے یہ ''بارِ امانت'' نہ اٹھ سکا تو ہم ضعیف جن کو سماجی و معاشی مصیبتیں زار و نزار بنائے رکھتی ہیں اور جن کے تحت الشعور میں ہر وقت ایک ہنگامہ بپا رہتا ہے۔ اس ہفت خواں کو کس طرح طے کر سکتے ہیں اور کوئی شخص ہماری شعری کائنات پر کیسے انگلی اٹھا سکتا ہے۔

کتاب میں بعض مقامات ایسے بھی ہیں جو آثر جیسے قادرالکلام شاعر کی قدرتِ بیان کے آئینہ دار ہیں۔ مثلاً:

فنا آتما ہو یہ ممکن نہیں! مکاں جسم ہے، آتما ہے مکیں[1]
یہی جلوہ گر ہے یہی جلوہ زا جلاتے ہیں جیسے دیے سے دیا
فنا جن پہ حاوی ہے اجسام ہیں جو اس کا تأسّف کریں خام ہیں

نہ قاتل کوئی ہے نہ مقتول ہے　　امر آتما، ماسوا بُھول ہے
نہیں آتا قابو میں یکبارگی　　نہ کر پھر بھی اقرارِ بے چارگی[2]
رہے سعی جاری تو ہوتا ہے رام　　بہ اندازِ صید گرفتار دام!
ارادہ ہو مضبوط لازم یہ ہے　　قوی ہے اگر عزم خادم یہ ہے

لیکن ایسے تمام مقامات زیادہ سے زیادہ چار پانچ اشعار پر مشتمل ہیں۔ کہیں بھی مسلسل دس بیس شعر ایسے نہیں ملتے جن کو اس نقطۂ نظر سے پیش کیا جا سکے۔

جا بہ جا اشعار محذوفات و مقدّرات کی تعداد حد سے زیادہ ملتی ہے۔ بہت سے شعر ایسے ہیں جن میں حروفِ ربط اور دوسرے التزامی متعلّقات حذف کر دیے گئے ہیں جس سے کلام میں عجیب بے ربطی پیدا ہو گئی ہے۔ اس سے زیادہ قابلِ افسوس بات یہ ہے کہ بیسیوں اشعار تعقید کا بری طرح شکار ہیں۔ تعقید ایک حدِ خاص تک تو گوارا ہو سکتی ہے۔ طویل نظم کی رعایت سے اس میں تھوڑی سی اور وسعت پیدا کر لیجیے۔ لیکن اس کی اتنی بہتات کہ نفسِ بیان بری طرح مجروح ہو جائے، یقیناً قابلِ اعتراض ہے۔

سرسری طور پر جو مقامات نظر طلب ملے ان کو پیش کرتا ہوں۔ اس مجموعے میں اصل کتاب سے پہلے چند نظمیں درج ہیں۔ پہلی نظم ''کرشن مرلی'' کے دو بند دیکھیے:

جہاں فلسفے کے قدم ڈگمگائیں　　جہاں ہوش بدھ مانوں کے غوطے کھائیں
جہاں سورماؤں کے دل ڈوب جائیں　　وہاں شبہ ارجن کا تو نے مٹایا
حقیقت کے رستہ پہ اس کو لگایا!

وہ تعلیم جو سر بہ سر راستی ہے　　صداقت کی اک روح دوڑی ہوئی ہے
نشاطِ ابد حاصلِ زندگی ہے　　وہ ربّانیت نام ہے جس کا گیتا
جسے جگ نے مانا جسے جگ نے گایا

دوسرے بند کے مصرعۂ ثانی کی ابتدا میں ''جس میں'' کی ایسی کمی ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اسی بند کا تیسرا مصرعہ باقی چار مصرعوں سے علاحدہ ہے بہ ظاہر اس کو بند سے کوئی تعلّق نہیں۔ اس کے علاوہ پورا بند پڑھ کر کوئی مفہوم ذہن نشیں نہیں ہوتا اور نہ پہلے بند سے اس کا کوئی تعلّق معلوم ہوتا ہے۔

دوسری نظم ''آ جا'' کا ایک شعر ہے:

بنسی کے مدھر گیتوں اور تان کے پلٹوں میں
ہنستا ہوا، اٹھلاتا، گلشن بہ کنار آجا

دوسرے مصرعے میں ہنستا ہوا کی رعایت سے اٹھلاتا ہوا آنا چاہیے یا پھر جملۂ اوّل کا فعل بھی حذف کر دینا چاہیے۔اس کے بعد اصل ترجمہ شروع ہوتا ہے:

ص4 نفیری کا چنگھاڑ قرنا کا شور کڑم دُھم وہ تاشوں کی بھوپو کا زور

نفیری کو شاید ہاتھی فرض کیا گیا ہے، اسی لیے چنگھاڑ اس کی مخصوص صوتی صفت ہے۔اس کے لیے فراہم کی گئی، ورنہ نفیری کو چنگھاڑ سے کوئی نسبت نہیں ہوتی۔

ص6 سمک سے سما تک تھا اِک تہلکہ یہاں سے وہاں تک بھرا زلزلہ

''تہلکہ تھا'' استعمال نہیں کیا جاتا بل کہ یہ کسی فعل کے ساتھ آتا ہے جیسے تہلکہ پڑ گیا۔اس کا مفرد استعمال فصاحتِ کلام کے منافی ہے۔دوسرے مصرعے میں کئی عیب ہیں۔ایک تو تعقید، دوسرے سستیِ بندش، تیسرے یہ کہ تھا علامتِ ماضی بعید غائب ہے جس کو مصرعۂ اوّل کی رعایت سے موجود ہونا چاہیے۔چوتھا سب سے بڑا عیب یہ ہے کہ ''زلزلہ بھرا تھا'' زبان کے خلاف ہے۔زلزلہ بھرنا، یا زلزلہ بھرا ہونا مستعمل نہیں۔اسی صفحے پر ایک شعر تعقید کی نہایت ناپسندیدہ مثال ہے:

یہ سب پھونکتے سنکھ تھے بار بار لرزتا تھا جس سے دل کوہسار

مصرعۂ اوّل کی نثر یوں ہوگی: ''یہ سب بار بار سنکھ پھونکتے تھے۔''

ص7 نظر آئے ارجن کو اپنے عزیز بڑے چھوٹے، اہلِ ہنر، باتمیز
یہ دادا، یہ نانا، چچا ہے کوئی بھتیجا ہے، ماموں، پھوپھا ہے کوئی
اِدھر کچھ اُدھر کچھ ہیں شامل رفیق یہ کوروں تو وہ پانڈوں کا شفیق

دوسرا شعر زبان کی حدود سے یکسر خارج ہے۔یہ دادا، یہ نانا کے بعد کوئی چچا کہنا مستحسن نہیں۔یا تو ان تینوں لفظوں کے ساتھ یہ آنا چاہیے یا کوئی۔اسی طرح اس شعر کے دوسرے مصرعے میں کوئی بھی یہی ترتیب چاہتا ہے یعنی پہلے دو الفاظ کے ساتھ بھی اس کو آنا چاہیے۔اس طرح ''کوئی بھتیجا ہے، کوئی ماموں اور کوئی پھوپھا۔''

ص11 جو وابستہ تھی گھر سے راحت گئی اور اس کے گئے ہر مسرّت گئی

''اس کے گئے'' اب استعمال نہیں کیا جاتا، اس کے بہ جائے ''اس کے جاتے ہی'' مستعمل ہے۔

ص11 اکیلے انھیں کی نہ تھی یہ ڈگر خرابی کے بانی بھی تھے ہم سفر!

دوسرے مصرعے میں بھی، ہم سفر کے بعد آنا چاہیے، یعنی ''ہم سفر بھی خرابی کے بانی تھے''۔ یہاں صرف ایک لفظ نے پورے مصرعے کو ذبح کر دیا۔

ص11 علاوہ بریں پتّروں کی روحیں بھی جواب تک سکھی تھیں ہوئیں وہ دکھی

پہلا مصرع سستیِ بندش کا شکار ہے۔ پتّروں کا دن اور روحیں کی ی ن دونوں کا گرانا جائز ہے۔ لیکن دونوں لفظ چوں کہ قریب قریب آئے ہیں، اس لیے روانی ختم ہوگئی۔ دوسرے مصرعے میں ہوئیں کے بجائے ہوگئیں زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

ص14 بہادر گئی تیری غیرت کدھر اُٹھ اور اپنے سے تھُڑ دلی دُور کر!

''اپنے سے تھڑ دلی دور کر'' ممکن ہے فصحائے لکھنؤ اسی طرح بولتے ہوں لیکن میں نے نہیں سنا، بہ ہر حال دستورِ فصحا کو جناب اثر مجھ سے زیادہ جانتے ہیں۔ انھوں نے ٹھیک ہی لکھا ہوگا۔ یہ اور بات ہے کہ میرے پسند خاطر نہ ہو۔

ص16 بہ ظاہر تو باتیں ہیں داناؤں کی نہ یہ آگہی ہے نہ دانش وری

دوسرے مصرعے کی ابتدا میں لیکن کی کمی ہے۔ بغیر حرفِ استدراک کے مفہوم مکمّل نہیں ہو سکتا۔

ص18 فنا آتما ہو یہ ممکن نہیں مکاں جسم ہے آتما ہے مکیں!

کبھی آتما مار سکتی نہیں یہ خود موت سے ہار سکتی نہیں

یہ دائم ہے پیدا ہوئی ہی نہیں جو پیدا نہ ہو وہ فنا بھی نہیں

ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے فقط جسم مرتا ہے مرتا رہے

دوسرے شعر کے مصرعۂ اوّل میں ''مار سکتی نہیں'' کے بجائے ''مر سکتی نہیں'' ہونا چاہیے۔ مفہوم یہ ہے کہ آتما کو فنا نہیں۔ جس کو اوّل و آخر کے اشعار میں بھی بیان کیا گیا ہے پھر کسی اور کو مارنے کا کیا سوال؟ یہاں ہار کے قافیے کی رعایت تو مدِ نظر رہی لیکن اس طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی کہ اس طرح لازم فعل متعدی بن گیا۔ دوسرے مصرعے میں خود زائد ہے جو محض وزن پورا کرنے کے لیے آیا ہے۔ اس کے بجائے فعل کے بعد ''ہی'' آنا چاہیے تھا جس سے بیان میں زور پیدا ہو سکتا تھا۔

چوتھے شعر کے پہلے مصرعے میں دائم کا لفظ زیادہ صحیح نہیں۔ مفہوم یہ ہے کہ آتما ازلی وابدی شے ہے لیکن اس بات کو دائم کا لفظ واضح نہیں کرتا اس سے زیادہ سے زیادہ یہ مفہوم مراد لیا جا سکتا ہے کہ وہ ہمیشہ رہے گی۔ پھر اگر اس کے معنی ازلی وابدی تسلیم بھی کر لیے جائیں تب بھی ''یہ دائم ہے'' روزمرۂ اہلِ زبان سے خارج ہے۔ اس طرح لکھتے ہیں اور نہ اس طرح بولتے ہیں۔ ''یہ دائمی ہے'' یا ''یہ دوامی'' ہے استعمال کیا جاتا ہے۔

اس شعر کے مصرعۂ ثانی کا اندازِ بیان صحیح نہیں۔ اس کی نثر یوں ہوگی: ''جو چیز پیدا نہ ہو وہ فنا بھی نہیں ہو سکتی'' یا ''اس کو فنا نہیں''۔ لیکن چوں کہ بھی درمیان میں آگیا ہے اس لیے ''نہیں ہو سکتی'' زیادہ مناسب ہے۔

آخری شعر کے مصرعۂ اوّل میں ''رہے'' فعل مفرد آیا ہے، حالاں کہ یہاں مستقبل کی علامت گی ضرور آنی چاہیے۔ مفہوم یہ ہے کہ ''آتما ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گی''۔ لیکن جب تک ''رہے گی'' نہ لکھا جائے اس وقت تک یہ مفہوم مکمّل نہیں ہو سکتا۔

ص24 تہِ دل سے اس پر جو ہوا اعتقاد تو ڈھا جائے خوف و خطر کی نہاد

''نہاد ڈھا جانا'' یا ''نہاد ڈھا جائے'' اردو کا اندازِ بیان نہیں، فارسی میں نہاد کے معنی ''بنیاد'' بھی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ معناً صحیح ہو سکتا ہے لیکن یہاں سوال روزمرۂ اردو کا ہے۔

ص26 سمندر جہاں ٹھاٹھ لیتا رہے وہاں تال کا کیوں نظارا رہے

''سمندر کا ٹھاٹھ لینا'' میری نظر سے نہیں گزرا۔ ''ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر'' ضرور پڑھا ہے۔ اس کے علاوہ پہلے مصرعے کی نثر یوں ہونا چاہیے: ''جہاں ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر پیش نظر ہو''۔ اس اعتبار سے مصرعے کے آخر میں فعل رہے برمحل نہیں۔

ص29 حواسوں پر اس کو ہے وہ دسترس جو کچھوے کو اعضا پر ہے اپنے بس

سب اندر سمیٹے جو کھٹکا ہوا ذرا بھی جو دھڑکا خطر کا ہوا!

''خطر کا دھڑکا ہوا'' سے میرے کان آشنا نہیں۔ ''دھڑکا لگا ہوا تھا'' ضرور پڑھا ہے۔ میرے خیال میں یہ مسامحت صرف حد سے زیادہ عجلت پسندی کا کرشمہ ہے ورنہ کوئی محتاط شخص اس طرح دادِ زبان دانی نہیں دے سکتا۔ اس کے علاوہ اصل مفہوم تیسرے مصرعے میں مکمّل ہو گیا ہے۔ چوتھا مصرعہ جس میں یہ عیب

ہے، ویسے بھی حشو مطلق ہے۔

ص30 غلط کاریاں ہیں نہ نفسانیت وہ انسان ہے فخر انسانیت
رشی بھی وہی ہے وہی ہے مُنی سزا وار کہلانے کا ''آدمی''!

دونوں شعر تعقید کا شاہ کار ہیں۔ پہلے شعر کی نثر یوں ہوگی: ''وہ انسان فخر انسانیت ہے جس میں نہ غلط کاریاں ہیں نہ نفسانیت''۔ دوسرے شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ''وہی شخص آدمی کہلانے کا سزاوار ہے اور وہی رشی ہے و منی''، لیکن ان مطالب کو جس طرح ادا کیا گیا ہے اس سے ایک عجیب عدم قدرتِ بیان ظاہر ہوتی ہے، جو ایک ایسے شخص کے شایاں نہیں، جس کی عمر اسی میدان کی سیّاحی میں گزری ہو۔

ص31 مگر نفس کا اپنے بندہ جو ہے وہ جاہل ہے اس کو نہیں علم سے
دلِ مطمئن سے وہ محروم ہے غلط کوش و محزون و مغموم ہے

پہلے شعر کے دوسرے مصرعے میں ایک قابلِ توجّہ خلا ہے، پوری عبارت یوں ہوگی: ''وہ جاہل ہے اس کو علم سے کوئی تعلّق نہیں''۔ جب تک کوئی تعلّق یا اس کے مرادف کوئی لفظ نہ آئے اُس وقت تک شعر مہمل رہے گا۔

ص37 کرو کام بھی اور قربانیاں اگر چاہتے ہو فراوانیاں

جس طرح کام کے بعد بھی آیا ہے اسی طرح قربانیاں کے بعد بھی آنا چاہیے اس کے بغیر شعر فصاحت سے محروم معلوم ہوتا ہے۔

ص41 نہ رکھ دھیان میں نفع و بہبود کو یہ کہہ کر جو ہونا ہے انجام ہو!
اس انداز سے بے دھڑک جنگ کر شکوک اور اوہام سے در گزر!

تیسرے مصرعے میں اس انداز کہہ کر جس انداز کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اس کا بعد کے اشعار میں کہیں ذکر نہیں، اصل بات صرف اتنی ہے کہ ''سود و زیاں کا خیال چھوڑ کر بے دھڑک جنگ شروع کر اور سارے شکوک و اوہام چھوڑ دے''۔ بہ ہر طور یا تو ''اس انداز'' کو خارج کر کے کوئی اور فقرہ لکھا جائے یا پھر اس بات کا ذکر ہونا چاہیے کہ وہ انداز کیا ہے۔

ص42 حواسوں سے ہے جس عمل کا لگاؤ محبت کو نفرت سے ہوگا لگاؤ
کبھی ان کے پھندے میں آنا نہیں تری راہ کردیں نہ کھوٹی کہیں

نہ کوتاہی اس میں ذرا کیجیے　　خود اپنا ہی فرض آپ ادا کیجیے

پہلے شعر کا مصرعۂ ثانی دائرۂ فہم سے خارج ہے، اگر ان دونوں شعروں کا مطلب نثر میں لکھا جائے تو غالباً یہ ہوگا کہ ''جن اعمال کا تعلّق حواسوں سے ہے، خواہ وہ محبت سے متعلّق ہوں یا نفرت سے، ان کے پھندے میں کبھی نہ آنا۔ ایسا نہ ہو کہ وہ تیری راہ کھوٹی کر دیں''۔ اس اعتبار سے دوسرا مصرعہ ایسا معلّق ہے کہ اس سے یہ مفہوم ذہن نشین نہیں ہوتا۔

تیسرے مصرعے میں ''نہیں'' غیر ضروری ہے، اس کے بجائے نہ آنا چاہیے: ''ان کے پھندے میں کبھی نہ آنا'' کہا جائے نہ کہ ''پھندے میں کبھی نہیں آنا''۔ جناب اثرؔ اپنے مضامین میں فصاحت و لطافتِ زبان کی دہائی دے کر دوسروں پر انگشت نمائی کرتے ہیں لیکن وہ اگر ذرا غور سے ملاحظہ فرمائیں تو ان کے اپنے شعری فرمودات میں فصاحت و لطافت قدم قدم پر مجروح ملے گی۔

تیسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں ''خود'' اور ''ہی'' دونوں زائد ہیں یا اگر کچھ رعایت برتی جائے تو ''ہی'' کو فٹ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ''خود'' پھر بھی زائد رہے گا۔ اس کی نثر یوں ہوگی: ''اپنا فرض آپ ادا کیجیے'' لیکن اگر اس کو اس طرح کہا جائے کہ ''خود اپنا فرض آپ ہی ادا کیجیے'' تو ایک مضحکہ خیز بات ہوگی۔

ص 43　پھسل کر یہیں گرتے عاقل بھی ہیں　　کہ عاقل کسی وقت غافل بھی ہیں

پہلے مصرعے میں بھی بہت بے محل آیا ہے، دوسرے مصرعے میں ''غافل بھی ہیں'' کافی نہیں۔ ''ہو جاتے ہیں'' ہونا چاہیے۔ نیز ابتدائے مصرعۂ ثانی میں کاف علّتِ فارسی کا آیا ہے جو مناسب نہیں، اردو میں عموماً اس کا ترجمہ کیوں کہ لایا جاتا ہے۔ حرفِ علّت فارسی کو اردو میں بھی ویسے ہی استعمال کرنا بے جوڑ سی بات ہے۔

ص 47　کیا تجھ پہ مدّت کے بعد آشکار　　اساطیں کا افسانۂ زر نگار

نہیں نغز و شیریں کوئی ایسا راز　　کہ خود نغمہ ہے اور نغمہ نواز

یہ واقف ہوں تو ہے پجاری مرا　　سراپا ستائش، مجسّم وفا!

دوسرے شعر کا مطلب معلّق ہے، اس میں اتنے مقدرات ہیں کہ مابعد و ماقبل کوئی ربط نہیں رہا۔ اس کے مصرعۂ اوّل میں کہا گیا ہے کہ ''نغز و شیریں کوئی ایسا راز نہیں'' لہٰذا دوسرے مصرعے میں یہ ہونا چاہیے کہ ''جو تجھ کو بتایا نہ گیا ہو'' لیکن اس کے بجائے نغمہ اور نغمہ نواز کا ذکر کیا گیا ہے جن سے مصرعۂ اولا کو کوئی

نسبت نہیں۔اس کے علاوہ راز کی صفت تلخ اور شیریں بھی محلِ نظر ہے۔سرمدی اسرار و کیفیات کو تلخ و شیریں کہنا کوئی عمدہ یا بلند بات نہیں۔راز کا شیریں ہونا کم از کم میں نے پہلی بار دیکھا ہے گویا یہ بھی میٹھا میٹھا درد ہے۔

ص49 بدی پھیل جاتی ہے جب دور دور تو اس وقت ہوتا ہے میرا ظہور!

جو ہیں نیک ان کی مدد کام ہے بدوں کو تباہی کا پیغام ہے

کہ نیکی کا ہو پھر جہاں میں رواج رہ راست پر آئے بگڑا سماج

دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں کام سے پہلے میرا کا اضافہ ہونا چاہیے یعنی ''جو نیک ہیں ان کی مدد کرنا میرا کام ہے''۔اسی شعر کے مصرعۂ ثانی میں کہا گیا ہے کہ ''بدوں کی تباہی کا پیغام ہے'' کون تباہی کا پیغام ہے،اس کا کوئی ذکر نہیں،یا تو یہ ہونا چاہیے کہ ''میں بروں کے لیے تباہی کا پیغام ہوں'' یا یہ کہ ''میرا وجود تباہی کا پیغام ہے''۔اس اضافے کے بغیر بات مکمّل نہیں ہو سکتی۔

آخری شعر کے دوسرے مصرعے میں ''بگڑا سماج'' کے بجائے اگر ''بگڑا ہوا سماج'' ہوتا تو زبان کے اعتبار سے انسب ہوتا۔میں یہ بات پھر دُہراؤں کہ یہ تصنیف جناب اثر جیسے سال خوردہ سخن سنج اور مستند زباں داں کی ہے اس لیے ان ساری باتوں کی رعایت لازمی ہے کیوں کہ مستندین کی ہر بات سند میں پیش کی جاتی ہے۔اگر وہی ایسے اجتہادات فرمائیں تو پھر کس کو ٹوکا جائے گا۔ایک صاحبِ اعتبار کے لیے لازمی ہے کہ وہ ہر نامناسب بات کو ناروا سمجھ کر زبان و اسلوب کے بلند معیار کو پیشِ نظر رکھے۔

ص50 طریقے جدا ہیں جدا ہیں چلن مری راہ میں ہونے کے گامزن

پورا شعر تعقید کا بدترین مظاہرہ ہے۔اس کی نثر اس طرح ہوگی:''میری راہ میں گامزن ہونے کے طریقے مختلف ہیں''۔اس شعر پر جس طرح مشقِ ستم کی گئی وہ لکھنؤ کی دبستانی فصاحت سے دادطلب ہے۔

ص50 فنا میرے جوہر کو اصلاً نہیں کہ خواہش سے مجھ کو علاقہ نہیں

دوسرے مصرعے میں کاف علّتِ فارسی ہے جس کو ذکر کیا جا چکا ہے۔

ص53 عمل اس سے ہوتا نہیں وہ کہ جو ملوث کرے روح آزاد کو!

مصرعۂ اوّل میں وہ اور کہ دونوں زائد ہیں۔

ص54 پجاری ہیں جس طور سے مختلف طریقے ہیں قربانی کے مختلف

دوسرے مصرعے کی ابتدا میں "ویسے ہی" یا اس کا ہم معنی کوئی لفظ آنا چاہیے یعنی جس طرح پجاری مختلف ہیں ویسے ہی قربانی کے طریقے بھی مختلف ہیں۔

ص57 مگر ملتی اُس دم ہے یہ برتری میسّر ہو آگاہ کی رہبری
سعادت جہاں علم کو مل گئی غلط کاریوں کی بھی تلخی مٹی!!

پہلے شعر کا دوسرا مصرع صحیح نہیں، شعر کا مفہوم یہ ہے کہ "مگر یہ برتری اس وقت مل سکتی ہے جب کسی مرد آگاہ کی رہبری میسّر ہو" اس لیے جب تک دوسرے مصرعے میں جب اور مرد آگاہ کا اضافہ نہ کیا جائے، یہ مفہوم پیدا نہیں ہوسکتا۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں بھی زائد ہے اور غلط بھی کا مطلب تو یہ ہے کہ اس سے پہلے کسی اور مٹنے والی چیز کا بیان ہو چکا ہے حالاں کہ ایسا نہیں، مطلب صرف اس قدر ہے کہ جب انسان کو علم کی سعادت نصیب ہو جاتی ہے تو غلط کاریوں کی تلخی مٹ جاتی ہے، اس کے لیے بھی کوئی ضرورت نہیں۔

ص58 جو ڈھونڈے گا پائے گا اک دن ضرور جو کامل ہے اکمل نہیں اس سے دور
اندازِ بیان کی وجہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اکمل شاید کسی مرتبے کا نام ہے حالاں کہ یہ اسم مبالغہ ہے۔

ص66 وہ خوشیاں جو دم میں فنا ہو گئیں وہ ذی ہوش کا دل لبھاتی نہیں
"فنا ہو گئیں" کے بجائے "فنا ہو جاتی ہیں" یا "فنا ہو جائیں" ہونا چاہیے۔ "فنا ہو گئیں" یہاں غلط ہے۔

ص71 جہاں راستی جلوہ افگن رہے بجز راستی کس کا مسکن رہے
دوسرے مصرعے میں "وہاں" کی کمی ہے، مصرعۂ اوّل کے جہاں کے اعتبار سے وہاں ضروری ہے۔

ص72 اثاثہ نہیں مال و دولت نہیں میسّر مگر کون نعمت نہیں
"کون نعمت" کے بجائے "کون سی نعمت" ہونا چاہیے۔ قاعدہ یہ ہے کہ ذی روح کے ساتھ کون آتا ہے اور غیر ذی روح کے ساتھ کون سا۔ یہ ایک مسلمہ قاعدہ ہے۔ اثرؔ صاحب کو کون کہہ سکتا ہے، ہاں اگر کوئی نو مشق شاعر ہوتا تو یہی کہا جاتا کہ غریب کو رموزِ اہلِ زبان کیا معلوم!

ص73 جگہ چاہیے صاف ستھری بہت تو بیٹھک نہ اونچی نہ نیچی بہت
تو کے بجائے اور کا محل ہے۔ یعنی "اور بیٹھک نہ اونچی ہو نہ بہت نیچی۔"

ص75 جہاں جس کا ایسا ہے طرزِ عمل کہ پڑتا نہیں آتما میں خلل!

حقیقت سے اس کو ہوئی آگہی خیالات کا روح مرکز رہی

پہلے شعر کے مصرعۂ اوّل میں جہاں زائد ہے۔

ص78 میں ہی زندگی ہوں ہر اک زندہ میں میں ہی تابناکی ہوں تابندہ میں

یہ بات صاف طور سے ظاہر ہے کہ دونوں مصرعوں میں تناسب بیان قائم نہیں رہ سکا۔ پہلے مصرعے میں ہر اِک آیا ہے، جس کو دوسرے مصرعے میں بھی آنا چاہیے۔

ص84 زمیں آب و آتش ہوا، چار ہیں پھر اثیر، بدھی، من، اہنکار ہیں

انھیں آٹھوں سے ہے جہاں کی نمود نہ ہوں یہ تو ہے حرف مہمل وجود

پہلے شعر میں عناصر اربعہ کا ذکر ہے جس میں آب، آتش، ہوا، تو ٹھیک ہیں لیکن خاک کے بجائے زمین لایا گیا ہے جو عجز شاعرانہ کا عریاں اعتراف ہے۔ دوسرے یہ کہ اس میں ''ہیں'' کی خبر غائب ہے۔ زمین آب و آتش ہوا چار ہیں کیا چار ہیں؟ اس کا کوئی تذکرہ نہیں۔ چوں کہ عناصر کا تذکرہ ہے، اس لیے لفظ عناصر آنا چاہیے۔ اس کے علاوہ دونوں مصرعوں میں ''ہیں'' بے کار ہے، اگر ان دونوں اشعار کی نثر کریں، تو یوں ہوگی: ''زمین، آب، آتش، ہوا اور اَثیر، من، بدھی، اہنکار، انھیں آٹھوں سے جہاں کی نمود ہے، اس طرح دونوں مصرعوں کے فعل ناقص، بیکار نظر آتے ہیں۔

ص84 مجھی سے ہے مضمر بھی ان میں فساد خرابی پہ قائم ہے ان کی نہاد

مصرعۂ اوّل میں بھی بے محل آیا ہے جس سے ایک قسم کی طفلانہ تعقید پیدا ہوگئی ہے۔

ص95 چمک شعلۂ مہر سے بھی سوا کہ وہ تو فقط زر ہے پگھلا ہوا!

''پگھلا ہوا زر'' فصاحت کو دور سے سلام کر رہا ہے۔ زر ایسا فارسی لفظ ہے جو فارسی ترکیب کے ہی ساتھ کھپتا ہے، اس کو ترکیب مہند کے ساتھ لانا فصاحت کی طرف سے آنکھیں پھیر لینا ہے۔

ص90 مجھے علم سب کا میں سب کا سبب ہوا جو کہ ہوگا کہ ہوتا ہے اب

ص92 دم مرگ دھونے کو نیکوں کے پاپ انھیں دیتے درشن ہیں کس طرح آپ

پہلا شعر سستیِ بندش کا بہت اعلا کرشمہ ہے اور دوسرا شعر تعقید کا، دونوں شعر زبانِ حال سے اپنے مصنّف کی بے نیازی کی داستان بیان کر رہے ہیں خصوصاً پہلے شعر کا دوسرا مصرعہ ''ہوا جو کہ ہوگا، کہ ہوتا ہے اب۔'' اس اندازِ بیان پر فصاحت بلائیں لیتی ہوئی نظر آتی ہے اور زبان کی دیوی آفرینی و مرحبا کے نعرے بلند

کرتی ہے۔

ص101 نظر میں یہ جس کی ہوئے نا قبول نہیں اس کو نعمت یقیں کی حصول

حصول کا صرف بہت بے محل ہے۔ ''یقین کی نعمت حصول نہیں'' یہ جملہ زبان کے کسی سانچے میں فٹ نہیں بیٹھتا، نہ اس طرح بولتے ہیں اور نہ اس طرح لکھتے ہیں۔ اس کے بجائے حاصل آنا چاہیے یعنی ''یقین کی نعمت حاصل نہیں'' یا پھر اس کو اس طرح لکھا جائے: ''اس کے لیے نعمتِ یقیں کا حصول ممکن نہیں۔''

ص104 دعا بھی ہوں قربانیاں بھی ہوں میں جو پتروں کو دیں روٹیاں بھی ہوں میں

میں ہی دوب، گھی اور شعلہ بھی ہوں میں ہی منتر اور جلنے والا بھی ہوں

پہلے شعر کے دوسرے مصرعے میں ''وہ روٹیاں'' ہونا چاہیے۔ وہ کی کمی نظر طلب ہے۔ دوسرے شعر کے دونوں مصرعوں کے آخر میں اگر ''ہوں'' کی بجائے ''میں لایا جائے تو پہلے شعر کی مناسبت سے انسب ہے، جیسا کہ اس کے بعد چوتھے شعر میں وہ لکھتے ہیں:

محافظ بھی میں اور مخالف بھی میں یہاں سے وہاں تک فقط میں ہی میں

ص105 مجھی سے ہے یہ جوش و طغیانِ زیست مجھی سے ابلتا ہے طوفانِ زیست

مجھی میں چھپا اس کا سوتا بھی ہے مجھی میں یہ سب جذب ہوتا بھی ہے

آخری شعر کے دونوں مصرعوں میں ''بھی'' زائد ہے۔

ص106 جنھیں ویدوں کی تہری تعلیم ہے کہ حکمت پہ مبنی یہ تقسیم ہے

دوسرے مصرعے کی ابتدا میں جب تک ''وہ جانتے ہیں'' نہ لایا جائے، مفہوم مکمّل نہیں ہوسکتا، فاعل اس طرح حذف کر دینا صحیح نہیں۔

ص108 صلہ کام کا دینے والا ہوں میں کہ قربانیاں لینے والا ہوں میں

ص109 پس ارجن یہ لازم ہے تو جو کرے پیے، کھائے یا کوئی قربانی دے

پہلے شعر میں کاف علّتِ فارسی کا استعمال حسبِ مذکور سابق محلِ نظر ہے۔ دوسرے شعر میں ''پیے کھائے'' کی بلاغت فصحائے اردو سے داد طلب ہے۔

ص110 یہیں تک نہیں کوئی بدکار اگر خیالات میں اپنے دے مجھ کو گھر

''خیالات میں اپنے دے، مجھ کو گھر'' معلوم نہیں کہ یہ کس دبستان کی زبان ہے۔ یقین نہیں آتا کہ لکھنؤ میں اسی طرح بولتے ہوں گے!!

مضمون خاصا طویل ہوگیا، لیکن ابھی نصف کتاب باقی ہے۔ اس نصفِ اوّل سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ نصفِ آخر میں کیا کیا نہ ہوگا، حیرت ہے کہ ایک مستند زبان داں کے یہاں اتنی غلطیاں اور خامیاں کس طرح موجود ہیں، اس سلسلے میں ایک بات میری سمجھ میں آئی ہے۔ جناب آثر نے ابتداے کتاب میں تصریح کردی ہے کہ یہ ترجمہ جو ۲۲۴ صفحات پر مشتمل ہے، صرف چھے سات ہفتوں کی محنت کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے کہ اتنی عظیم الشان فلسفیانہ تصنیف کے ترجمے کے لیے اتنی سی مدت کم اور بہت کم ہے۔

دنیا کی ہر چیز کے معیار میں تغیرات وانقلابات سے کمی بیشی ہوسکتی ہے لیکن ادب کا معیار کبھی نہیں گر سکتا۔ چھے سات ہفتوں کی قلیل مدت میں ایسی کتاب کا ترجمہ کرنا جو اپنی فلسفیانہ تعلیمات کے باعث الہامی کتاب سمجھی جاتی ہو، اس کتاب پر یا اپنے آپ پر ستم کرنا ہے۔ کتاب میں اتنی غلطیوں کی یہی وجہ ہے کہ مرزا صاحب نے جلد سے جلد اس کام کو نپٹا دینا چاہا۔ آخر میں ایک مختصر سی بات اور عرض کردوں۔

فنِ شاعری میں ایطاے جلی بہت بڑا عیب سمجھا جاتا ہے اور محتاط شعرا ہمیشہ نہایت سختی کے ساتھ اس پر نظر رکھتے ہیں۔ بدقسمتی سے میں اس لایعنی پابندی کو مہمل سمجھتا ہوں اور آج تک اس قید بے مصرف کا فائدہ میری سمجھ میں نہ آسکا، لیکن جو لوگ اس کو تسلیم کرتے ہیں ان کے لیے اس کی پابندی بہر حال لازمی ہے۔ جناب آثر اس پابندی کے قائل ہیں لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ اپنی اس تصنیف میں انھوں نے اس کا کوئی خیال نہیں رکھا، حد یہ ہے کہ بعض شعروں میں حروف الحاقی کی تکرار کے بجاے الفاظ قافیے کی بجنسہٖ تکرار ہے جو نہایت قبیح وفحش غلطی ہے۔

ہندی مصادر میں ایطا تسلیم کیا جاتا ہے اور ان کے امر پر اس کا انحصار ہوتا ہے۔ یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ جناب آثر ہی کا ایک فتوا نقل کردیا جائے جس سے دونوں باتیں (یعنی ان کا ایطا کو عیب ماننا اور مصادرِ ہندی میں ایطا کا وجود) واضح ہوجائیں۔ وہ اپنی کتاب چھان بین کے ایک مضمون ''حضرت فراق کی شاعرانہ تعلّیاں'' میں کلامِ فراق پر تنقید کرتے ہوئے صفحہ ۲۷۶ پر لکھتے ہیں:

''مثال میں وہ غزل پیش کی جاسکتی ہے جس کا مطلع ہے:

تقدیر منزلوں کی جگاتے چلو اے رہروانِ راہِ محبت بڑھے چلو

جس کے کان ذرا بھی سدھے ہوئے ہیں... فوراً محسوس کرے گا کہ موجودہ قوافی کی ایطائیت سے قطع نظر اگر قوافی جگاتے، مٹاتے وغیرہ ہوتے۔''

اسی مضمون میں دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''ایک غزل کا مطلع ہے:

جو کچھ بھی ہو دل میں سب کہیں ہم   وہ کچھ نہ کہیں تو کیا کریں ہم

اس سے قطع نظر کہ ان قوافی میں ایطائے جلی ہے۔''

ایک اور اقتباس دیکھیے۔ اسی کتاب پر صفحہ 300 پر وہ مصنف روپ کے عیوب گناتے ہوئے لکھتے ہیں:

''(1) رباعی میں حسن قافیہ نہایت ضروری ہے۔ روپ کی بیش تر رباعیاں اس حُسن سے محروم ہیں۔ ایطا سے درگزر کرتا ہوں، کیوں کہ فراقؔ صاحب نے اعترافاً معذرت کردی ہے۔''

لیکن یہی آثر صاحب اپنی تصنیف میں جس فراخ دلی کے ساتھ اس عیب سے دست و گریباں ہوئے ہیں وہ قابلِ عبرت ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

تو چھونا ہو سننا ہوں یا دیکھنا   کہ ہو کھانا، یا پینا، یا سونگھنا

وہ ہو سانس لینا کہ دم سادھنا   سفر یا حضر سونا یا جاگنا!

کرم اس کا یکساں رفیقوں پہ ہے   شناساؤں اور اجنبیوں پہ ہے

جو دکھ درد سب کا مٹاتا رہے   نقوش خودی کو مٹاتا رہے

ہر اک خواہش و فعل ہے معتدل   ہر اک شغل اور کھیل ہے معتدل

سویرے سے بستر پہ جا لیٹنا   سویرے سویرے سے اٹھ بیٹھنا

مجھی سے تڑپ ہے مجھی سے تپش   مجھی سے ہے رم اور مجھی سے کشش

وہاں پہنچا جنت جو پُرشوں کی ہے   یہی اکش آرم بھی ویدوں کی ہے

نہیں کوئی مشکل سمجھنا انھیں   سمجھ کر ہے مشکل برتنا انھیں

میں ہتھیاروں میں بحرِ سوزندہ ہوں   تپان و روان و خروشندہ ہوں

اس روپ میں میں وقت ہوں میں وقت کشندہ
اک شعلۂ جوالا ہوں اک برقِ جہندہ

دیا ہے ہوا سے جو محفوظ ہے   یوں ہی دل بھی یوگی کا محفوظ ہے
شمار اس کا نیکوں ہی میں چاہیے   وہ راست پر آگیا جانیے

یہ کل ۱۳ اشعر ہیں جو سرسری مطالعے سے نوٹ کر لیے گئے اور میرا خیال ہے کہ تھوڑے سے تفحص سے ان میں اضافہ ہوسکتا ہے، جس چیز کے استعمال پر دوسروں پر عیب رکھا جائے اس کا خود ارتکاب عجیب ستم ظریفی ہے۔

غرض نغمۂ جاوید ایسی تصنیف ہے جس میں حسنِ بیان وحسنِ زبان دونوں کو نظرانداز کر دیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر اب بھی آثر صاحب اس پر نظرِ ثانی فرما کر اس کے نقائص واسقام دور کر دیں اور ذرا کاوش سے کام لیں تو یہ ترجمہ ایک اچّھا ترجمہ ہوسکتا ہے۔ موجودہ صورت میں تو ادبی اعتبار سے اس کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔

(رسالہ شاعر (بمبئی) اپریل 1953، ص21 تا26)

ooo

بنام حامد علی خاں

(1)

عابدؔ شاہ جہاں پوری

ذیل میں دلؔ صاحب کے ایک مُنتہی شاگرد جناب عابدؔ شاہ جہاں پوری کی تین غزلوں کا انتخاب درج ہے۔ اگر آپ ''الحمراء'' میں شامل کر سکیں تو بسم اللہ! رشید

(1)

ٹکرا گئی نظر سے نظر کچھ نہ پوچھیے　　چُپ ہوں اُٹھا کے پردۂ دَر کچھ نہ پوچھیے

ناصح بھی ہے شریکِ سفر کچھ نہ پوچھیے　　تنہائیوں کا لُطف کہاں راہِ عشق میں

دَیر و حرم سے کوئی تسلّی نہ ہو سکی
مجھ سے مرا مذاقِ نظر کچھ نہ پوچھیے

(2)

اِن پرسشوں کا اب کوئی حاصل نہیں رہا　　نازک تھا آبگینۂ دل ٹھیس لگ گئی

اب عشق احترام کے قابل نہیں رہا　　لب آشنا ہوئے گلۂ سوز و ساز سے

در پردہ پُرسشوں سے وہ غافل نہیں رہا　　ہر جورِ ناروا تھا محبّت میں اِک کرم

دل کو جہاں سکون ہوا دل نہیں رہا　　کیوں لب پہ ہیں گلے خلشِ اضطراب کے

جھکتی ہے ذرّے ذرّے پہ عابدؔ جبینِ شوق
میں خود اَب احترام کے قابل نہیں رہا

(3)

برق اکثر تڑپ کے گرتی ہے آشیاں کو اب آشیاں کہیے
التجا کے ہیں مختلف پہلو خامشی کو بھی اِک زباں کہیے
وہ ہُوا عشق میں جو ہونا تھا
اور کیا آگے داستاں کہیے

(رسالہ ''الحمراء'' لاہور، مدیر: حامد علی خاں، جلد: 5، جولائی 1953، ص 25)

○○○

(2)

جناب ڈاکٹر سلیم نے اپنے مترجمہ افسانے کے فٹ نوٹ میں لکھا ہے کہ ''خیاباں فارسی زبان میں باغ کو کہتے ہیں لیکن ایران جدید میں خیاباں کا لفظ سڑک کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے''۔ جہاں تک میری معلومات کا تعلّق ہے، ''خیاباں'' فارسی میں باغ کے لیے استعمال نہیں کیا گیا ہے بل کہ اِس کا مفہوم دوسرا ہے۔ ایران میں بعض راستے ایسے ہوتے ہیں جن پر دو رویہ درخت اِس طرح لگے ہوتے تھے کہ اُن کا سایہ سارے راستے پر پڑتا تھا جس سے ایک خنکی سی رہتی تھی، اُسے ''خیاباں'' کہا جاتا تھا۔ بعد کو وہ باغ کی روش کے معنی میں بھی استعمال ہونے لگا۔ ہندستان میں بالعموم اُس کے یہی دوسرے معنی معروف ہیں (ملاحظہ ہو بہارِ عجم)۔ اب وہ ایران جدید میں مطلق سڑک کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہوگا لیکن باغ کے معنی میں فارسی قدیم میں حسبِ قول سلیم صاحب میری نظر سے کہیں نہیں گزرا، اور نہ کسی لغت ہی میں اِس کے یہ معنی نظر پڑے۔ اگر سلیم صاحب نے فارسی قدیم میں کہیں اِس معنی میں دیکھا ہو تو مطّلع فرمائیں تا کہ میری معلومات میں ایک اضافہ ہو جائے۔

دوسری بات یہ ہے کہ آج کل نئے غزل گو شعرا میں ایک عجیب رجحان بڑھ رہا ہے، یہ حضرات غزل اور نظم میں اسلوب و زبان کے اعتبار سے کوئی فرق محسوس نہیں کرتے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اُن کی غزلیں حسنِ تغزّل اور شیرینی دل گداز سے معرّا ہوتی ہیں۔ غزل کی زبان نظم کی زبان سے بالکل علاحدہ ہوتی ہے لیکن یہاں ہر چیز ایک ہی میزان پر تولی جاتی ہے۔ غزل بڑی کافر صنفِ سخن ہے، اِس میں اُس وقت تک نکھار پیدا نہیں ہو سکتا جب تک کہ دل خون نہ ہو جائے۔ اِس شمارے میں دوسری غزلوں کے علاوہ تاجور سامری کی غزل خاص طور پر محلِ نظر ہے۔ اُنھوں نے اِس کی ردیف ہی غیر تغزّ لانہ رکھّی ہے، پھر اور

کس چیز کو کہا جائے۔

فیاض صاحب اور علوی صاحب کے طنزیہ خاکے بہت دل چسپ ہیں، خصوصاً علوی صاحب کا مختصر سا طنزیہ نہایت عمدہ چیز ہے، پڑھ کر کئی واقعے یاد آ گئے۔

رشید حسن خاں

(رسالہ ''الحمراء''، لاہور، مدیر: حامد علی خاں، جلد:5، اگست 1953، ص 43)

○○○

(3)

جولائی کے الحمرا میں ''ترتیبِ نو'' کے ضمن میں جناب پروفیسر سراج احمد صاحب علوی کی رائے پڑھ کر بے حد تعجب ہوا۔ پروفیسر صاحب نے ایسی عجیب و غریب مکتبی مساحت فرمائی ہے جس کی داد نہیں دی جا سکتی۔ معلوم ہوتا ہے یا تو علوی صاحب نے مضمون کو غور سے نہیں پڑھا یا محض کسی کی روایت پر اعتبار کر کے اپنی رائے ظاہر کر دی۔ موصوف نے مندرجۂ ذیل الفاظ مثالاً نقل کیے ہیں:

اسرار، نخسہ، تغمہ، صفیل، قابلی چنا، چنیدہ، دو چار۔

علوی صاحب کی رائے میں مَیں نے قابلی چنا اور صفیل وغیرہ کو غلط العام کے تحت جائز بتایا ہے، حالاں کہ یہ بات قطعاً غلط اور غلط تر ہے۔ یہ الفاظ قسم چہارم سے ماخوذ ہیں۔ قسم چہارم میں مَیں نے ایسے الفاظ جمع کیے ہیں جن کو عوام الناس ناواقفیت و جہالت کے سبب سے غلط بولتے ہیں اور اِن الفاظ کے مقابل صحیح الفاظ بھی لکھ دیے ہیں۔ علوی صاحب اگر جون کے شمارے کو ذرا غور سے پڑھیں تو اُن کو معلوم ہوگا کہ میں نے صفیل کو غلط اور اُس کے مقابل فصیل کو صحیح لکھا ہے۔ معلوم نہیں، موصوف خط لکھتے وقت کس عالم میں تھے کہ سخن فہمی عالمِ بالا کا مظاہرہ فرماتے چلے گئے۔ پھر اگر وہ میرے مضمون کو شروع سے پڑھتے تو یہ مشکل آسان ہو سکتی تھی۔ مضمون کی پہلی قسط میں قسم چہارم کی تعیین میں مَیں نے یہ بات واضح کر دی ہے کہ اِس قسم میں صرف وہ الفاظ ہوں گے (مثالاً) جن کو عوام الناس غلط بولتے ہیں۔ مَیں اُس عبارت کو بجنسہٖ نقل کرتا ہوں:

> ''چوتھی قسم کے الفاظ بالیقین غلط ہیں کیوں کہ وہ پڑھے لکھے افراد کے استعمال میں بہ ایں ہیئت نہیں آتے۔ اُن کو صرف وہ لوگ استعمال کرتے ہیں جو نسخے کو نخسہ، مزاج کو مجاز اور فصیل کو صفیل بولتے ہیں اور جس کی مہملیت عیاں

ہے۔ استعمالِ عام کا یہ مطلب نہیں کہ ہر دہقانی و نااہل کی بات قابلِ قبول ہو۔''

(مطبوعہ نومبر 1952)

میرا خیال ہے کہ اب علوی صاحب کو اِس کا شکوہ نہیں رہے گا کہ میں نے شاہ جہاں پوری زبان کو آفاقی بنانے کی کوشش کی ہے یا بہ الفاظِ دیگر سارے شاہ جہاں پوری نخسہ اور نغمہ بولتے ہیں۔ مجھ کو افسوس ہے کہ علوی صاحب نے اِس مضمون کو ایک خاص زاویہ اور ایک مخصوص نگاہ سے دیکھا۔ کاش اُن کو اِس مضمون میں کوئی مفید بات بھی مل سکتی۔

میرا خیال ہے کہ اگر صاحبِ نظر افراد طنز و تعریض کے بجائے سنجیدگی اور افہام و تفہیم کے جذبے کے ساتھ اِس مضمون پر نظر کریں تو انسب ہے ورنہ جلی کٹی سُنانے سے سوائے اِس کے کہ ''زبان کے ساتھ ذہن بھی بگڑ جائے'' اور کچھ حاصل نہیں ہو سکتا۔

اِس شمارے میں مجھ کو فیاض محمود صاحب کا طنزیہ خاکہ ''دوست'' بے حد پسند آیا۔ نہایت عمدہ طنز اور بڑی کامیاب عکاسی ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ طنز میں کہیں تیزی یا تلخی نہیں پیدا ہوئی نیز یہ کہ اپنے موضوع کے تناسب سے وہ مختصر بھی رہا۔ اور یہ دونوں باتیں فنّی اعتبار سے بڑی اہم ہیں۔ اگر وہ اِس خاکے کو ذرا اور بڑھا دیتے یا کہیں بھی کوئی تیز جملہ لکھ دیتے تو اِس کی ساری خوبی ختم ہو جاتی۔ کاش ہمارے ''نئے ادبی مجاہد'' ایسی چیزوں کو سمجھنے کی کوشش کریں۔

رشید حسن خاں

(رسالہ ''الحمراء'' لاہور، مدیر: حامد علی خاں ، جلد:5، اگست 1953، ص96)

ooo

'دستِ صبا' پر ایک نظر

مشہور شاعر و ادیب فیض احمد فیضؔ کا جدید مجموعۂ کلام پیش نظر ہے۔ فیضؔ ترقّی پسند گروپ کے بہترین شاعر سمجھے جاتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ ان کے یہاں جو شگفتگی ہے اس سے بہت سے شاعر محروم ہیں۔ وہ دوسروں کی طرح غمِ دوراں کے دور سے تماشائی نہیں بل کہ اس کے آہنی شکنجے میں پابند ہیں۔ لیکن ان کے بیانِ غم میں ان کے ذاتی الم و تاثرِ غم کا کوئی شائبہ نہیں ملتا اور نہ اس میں وہ غم آفریں عناصر ملتے ہیں جن سے مصیبت کا طویل احساس پیدا ہو جاتا ہے۔ مزید قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ ان کے یہاں کسی موقعے پر غیر قابو یافتہ جذباتیت اور لہجے کی درشتی نہیں پیدا ہوتی۔ یہ ایسی خصوصیات ہیں جن سے اچّھے اچّھے شاعر محروم رہتے ہیں۔ آج کل غمِ دوراں کا بیان ایک شیوۂ عام ہو گیا ہے۔ ہر شخص اس کو سنّتِ شاعری سمجھ کر اونچی سے اونچی لَے میں الاپتا ہے۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ زندگی عموماً اس جوہرِ لطیف سے خالی ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ بیان اثر سے خالی رہتا ہے۔ صرف ہنگامہ آفرینی کا فرض ادا ہو جاتا ہے اور ترقّی پسندی کی سند ہاتھ آ جاتی ہے۔

فیضؔ کی خوبی یہ ہے کہ وہ قید و بند کی افتاد سے پہلے جس طرح شعلہ نوائی کرتے تھے اور ان کے یہاں جو رجائیت تھی وہی آج بھی قائم ہے، بل کہ اس حادثے نے ان کے کلام میں اجتماعی جدوجہد کا مسرّت آفریں پہلو اور زیادہ تابناک کر دیا ہے اور ان کے لہجے میں وہ تلخی نہیں پیدا ہوئی جس سے تاثیر دور بھاگتی ہے۔

اس مجموعے میں اٹھارہ نظمیں ہیں، آٹھ قطعے ہیں اور چودہ غزلیں ہیں۔ میں ان اصنافِ سہ گانہ کا ایک سرسری جائزہ لیتا ہوں۔

منظومات: اس مجموعے میں فنّی نقطۂ نظر سے بعض نظمیں نہایت معمولی ہیں جیسے شاعر کو اور کوئی کام نہیں تھا۔ اس نے وقت گزاری کے لیے یہ نظمیں ہی لکھ ڈالیں۔ مثال کے طور پر طوق و دار کا موسم، ترانہ، شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں، لوح و قلم کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ نیز ان میں سے بعض نظموں پر غزل کا رنگ اتنا غالب ہے کہ وہ نظمیں معلوم ہی نہیں ہوتیں۔ غزل و نظم کے علاوہ ایک تیسری چیز بن گئی ہیں۔ مثلاً ایک نظم نقل کرتا ہوں جس کا عنوان ہے ''طوق و دار کا موسم'':

روش روش ہے وہی انتظار کا موسم نہیں ہے کوئی بھی موسم بہار کا موسم
گماں ہے دل پہ غمِ روزگار کا موسم ہے آزمایشِ حُسنِ نگار کا موسم
خوشا نظارۂ رخسارِ یار کی ساعت خوشا قرار دلِ بے قرار کا موسم
حدیثِ بادہ و ساقی نہیں تو کس مصرف خرامِ ابرِ سرِ کہسار کا موسم
نصیحت صحبتِ یاراں نہیں تو کیا کیجیے یہ رقصِ سایۂ سرد و چنار کا موسم
یہ دل کے داغ تو دکھتے تھے یوں بھی پر کم کم کچھ اب کے ہے اور ہجرانِ یار کا موسم
یہی جنوں کا یہی طوق و دار کا موسم یہی ہے جبر یہی اختیار کا موسم

دوسری منظومات میں سے صبحِ آزادی، دو آوازیں، سیاسی لیڈر کے نام، اے دلِ بیتاب ٹھہر، نثار میں تیری گلیوں پہ، نسبتاً اچھّی نظمیں ہیں۔ ''دو آوازیں'' کا ایک اقتباس دیکھیے:

اب اور کسی فردا کے لیے ان آنکھوں سے پیماں کیجیے
کس خواب کے جھوٹے افسوں سے تسکینِ دلِ ناداں کیجیے
جینے کے فسانے رہنے دو اب ان میں الجھ کر کیا لیں گے
اک موت کا دھندا باقی ہے جب چاہیں گے نپٹا لیں گے
یہ تیرا کفن وہ میرا کفن، یہ تیری لحد وہ میری ہے

کیا اچھا اندازِ بیان ہے۔ زورِ بیان کے اعتبار سے ابتدائے کلام کے یہ دو شعر قابلِ داد ہیں:

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے

ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے

صبحِ آزادی کا اقتباس دیکھیے:

سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراقِ ظلمت و نور
سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصالِ منزل و گام
بدل چکا ہے بہت اہلِ درد کا دستور
نشاطِ وصل حلال و عذابِ ہجر حرام

جگر کی آگ، نظر کی امنگ، دل کی جلن
کسی پہ چارۂ ہجراں کا کچھ اثر ہی نہیں
کہاں سے آئی نگارِ صبا کدھر کو گئی
ابھی چراغِ سرِ رہ کو کچھ خبر ہی نہیں

''اے دلِ بیتاب ٹھہر'' کا ایک اقتباس دیکھیے، زورِ بیان وحسنِ تشبیہ قابلِ داد ہے:

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے
چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبضِ ہستی
دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے
رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر

لیکن ان کے یہاں بالعموم دو ایسی خامیاں ملتی ہیں جنھوں نے معیار وحسنِ ادا کے اعتبار سے اس مجموعے کو نا قابلِ اعتنا بنا دیا ہے اور اچھی نظموں کو بھی مجموعی طور پر حُسن سے محروم کر دیا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ان میں قدم قدم پر زبان و بیان کی ایسی فاحش غلطیاں ملتی ہیں جن سے سارا حُسن خاک میں مل جاتا ہے جس کو آگے چل کر ذرا تفصیل سے لکھوں گا۔ نیز استعارہ اور تشبیہ اور صنعتِ الفاظ کے انتخاب میں جگہ

جگہ ایسی بدعتیں سامنے آتی ہیں جن سے نظم کے صوتی تناسب اور حُسن ہیئت کا سلسلہ ایک دم ختم ہو جاتا ہے۔

صفت اور تشبیہ و استعارہ میں ہمیشہ وجہِ شبہ اور وجہِ جامع کا لحاظ رکھا جاتا ہے اور اگر ان چیزوں کا لحاظ نہ رکّھا جائے تو پھر تشبیہ و استعارہ ہو یا صفت، یہ سب چیزیں بھپتی بن جاتی ہیں۔ جدید شعرا میں یہ مرض عام ہے اور فیضؔ کے یہاں یہ عیب ضرورت سے زیادہ پایا جاتا ہے۔ بعض مقامات پر تو محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے اردو کے اسالیبِ بیان سے منھ موڑ کر انگریزی محاورات و مرکّبات کا لفظی ترجمہ کر دیا ہے۔ ایسی چند مثالیں نقل کرتا ہوں:

اس بزم میں اپنی مشعلِ دل بسمل ہے تو کیا رخشاں ہے تو کیا

اس در سے بہے گا تری رفتار کا سیماب

فکرِ دلداریِ گلزار کروں یا نہ کروں

لو شوق کی ترسی ہوئی شب ہو گئی آخر

جس میٹھے نور اور کڑوی آگ سے
جب خونِ جگر برفات بنا اور آنکھیں آہن پوش ہوئیں

دوسری خامی یہ کہ آخر نظم تک زورِ بیان اور حُسنِ تناسب یکساں قائم نہیں رہتا۔ ایک بند نہایت بلند ہے، دوسرا نہایت پست۔ ایک شعر بہت اچّھا ہے، دوسرا بہت بُرا۔ اس طرح پوری نظم تناسب سے محروم ہو جاتی ہے۔ یہ ایسی خامی ہے جس سے کوئی نظم کبھی مکمّل نہیں ہو سکتی۔ مثلاً ان کی نظم ''نثار میں تری گلیوں پہ'' کا پہلا بند ہے:

نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سَر اٹھا کے چلے

جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے
نظر چرا کے چلے جسم و جاں بچا کے چلے
ہے اہلِ دل کے لیے اب یہ نظم بست و کشاد
کہ سنگ و خشت مقیّد ہیں اور سگ آزاد

اب اس کا دوسرا بند دیکھیے:

بہت ہے ظلم کہ دستِ بہانہ جو کے لیے
جو چند اہلِ جنوں تیرے نام لیوا ہیں
بنے ہیں اہلِ ہوس مدّعی بھی منصف بھی
کسے وکیل کریں کس سے منصفی چاہیں
مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں

صاف ظاہر ہے کہ پہلے بند کے زورِ بیان کے مقابلے میں دوسرا بند نہایت کمزور ہے۔ تیسرا بند:

بجھا ہے روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر ترے رخ پر بکھر گئی ہوگی
غرض تصوّرِ شام و سحر میں جیتے ہیں
گرفتِ سایۂ دیوار و دَر میں جیتے ہیں

یہ بند پہلے کی طرح بڑی حد تک چست اور متوازن ہے لیکن اس کے بعد کا یہ چوتھا بند:

یونہی الجھتی رہی ہے ہمیشہ ظلم سے خلق
نہ ان کی رسم نئی ہے نہ اپنی ریت نئی
یونہی کھلائے ہیں ہم نے ہمیشہ آگ میں پھول
نہ ان کی ہار نئی ہے نہ اپنی جیت نئی

اسی سبب سے فلک کا گلہ نہیں کرتے
ترے فراق میں ہم دل بُرا نہیں کرتے

یہ بند دوسرے بند کی طرح سست اور غیر متوازن ہے اور تیسرے بند سے میل نہیں کھاتا۔ اس طرح پوری نظم غیر متوازن اور بے رنگ ہوگئی ہے۔ ایک اور مثال دیکھیے۔ ان کی مشہور نظم ''اے دلِ بیتاب ٹھہر'' کا پہلا بند ہے:

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے
شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے
چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبضِ ہستی
دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے
رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بیتاب ٹھہر

پورا بند نہایت چست ہے۔ اس میں سارے الفاظ ایسے آئے ہیں جن سے زورِ قوت اور عزم و ولولہ کا اظہار ہوتا ہے۔ پہلے شعر میں ایک اچھی تشبیہ موجود ہے۔ نیز کسی جگہ بندش کی سستی یا حشو و زوائد کا وجود نہیں۔ اب دوسرا بند دیکھیے:

ابھی زنجیر چھنکتی ہے پسِ پردۂ ساز
مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی
ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں
لغزشِ پا میں ہے پابندیِ آداب ابھی
اپنے دیوانے کو دیوانہ تو بن لینے دو
اپنے میخانوں کو میخانہ تو بن لینے دو
جلد یہ سطوتِ اسباب بھی اٹھ جائے گی
یہ گراں باریِ آداب بھی اٹھ جائے گی
خواہ زنجیر چھنکتی ہے چھنکتی ہی رہے

اس میں پہلے دو شعر کسی حد تک پُر زور ہیں (فحش اغلاط سے قطع نظر) لیکن تیسرا شعر نہایت سست ہے۔ اس بند میں ایک شعر زیادہ بھی ہے۔ لیکن مجموعی طور پر پورا بند پہلے بند کے مقابلے میں کمزور ہے۔ پہلے بند میں جو زورِ بیان اور چُستی ہے وہ اس میں مفقود ہے۔ پھر ٹیپ کے مصرعے پر آ کر یہ احساس اور بڑھ جاتا ہے۔ اس کے علاوہ مطلق الحکم اور ساغرِ ناب کی بے معنی ترکیبوں نے اس کو اور بھی پست کر دیا۔ مختصر یہ کہ اس عیب سے ان کی اچّھی نظمیں بھی حُسن سے محروم ہو گئی ہیں۔

قطعات: فنّی نقطۂ نظر سے مفہوم کو قطعہ کے سارے مصرعوں میں تقسیم ہونا چاہیے تا کہ پورا قطعہ مجموعی طور پر کسی مفہوم کو پیش کرے۔ لیکن ایسا بہت کم ہوتا ہے۔ بیش تر قطعات دو شعروں کا مجموعہ معلوم ہوتے ہیں۔ یہی بات فیضؔ کے قطعات میں ہے۔ اس کے علاوہ بعض قطعوں میں بھی اہمال پایا جاتا ہے۔ جدید شعرا اشعاریت کے ضرورت سے زیادہ شیدائی ہیں اور اس دھن میں وہ اتنے محذوفات اور مقدّرات فرض کر لیتے ہیں کہ مفہوم سمجھنا محال ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر دو قطعے دیکھیے:

جاں بیچنے کو آئے تو بے دام بیچ دی
اے اہلِ مصر، وضعِ تکلّف تو دیکھیے
انصاف ہے کہ حکمِ عقوبت سے پیش تر
اک بار سوئے دامنِ یوسف تو دیکھیے!

صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی
ٹھہر ٹھہر کے یہ ہوتا ہے آج دل کو گماں
وہ ہاتھ ڈھونڈ رہے ہیں بساطِ محفل میں
کہ دل کے داغ کہاں ہیں نشستِ درد کہاں

ان قطعات کے پہلے اور دوسرے شعر میں کوئی ربط نہیں۔ پہلے قطعے کا دوسرا شعر صاف ہے اور وہ درحقیقت کسی غزل کا شعر معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کا پہلے شعر سے کیا تعلّق ہے۔ جان کیسے بیچی گئی۔ وضعِ تکلّف سے کیا مراد ہے۔ دوسرے قطعے کا دوسرا شعر دائرۂ فہم سے خارج ہے۔ جن قطعوں میں یہ عیب نہیں ان میں دوسرے عیوب موجود ہیں اور سب سے بڑا عیب ان کی بے رنگی ہے

کہ قطعہ پڑھ کر دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ ایک اور قطعہ دیکھیے :

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے
کہ جن دنوں سے مجھے تیرا انتظار نہیں
ترا ہی عکس ہے ان اجنبی بہاروں میں
جو تیرے لب، ترے بازو، ترا کنار نہیں

غزلیات: غزل درحقیقت تکمیلِ فن کا مظاہرہ ہے۔ ایک دور تھا جب ترقّی پسند ادیب صنفِ غزل کو بُرا کہتے نہیں تھکتے تھے۔ لیکن بہت سے دوسرے مفروضات کی طرح یہ مفروضہ بھی غلط ثابت ہوا اور اب اسی دھان پان صنف کی طرف رجعتِ قہقری ہو رہی ہے۔ لیکن قوتِ بیان پر پورا قابو نہ ہونے کے باعث اس کی حیثیت مشقِ ناز سے زیادہ نہیں ہے۔ غزل بڑی کافر صنف ہے، اس کے لیے ''دل گداختہ'' کے ساتھ ساتھ بڑی مشق و مزاولت اور قدرتِ کلام درکار ہے۔ غزل کہنے کے لیے صرف ترقّی پسند ہونا یا ترقّی پسندانہ خیالات کو ادا کرنا ہی کافی نہیں اس کے لیے وہ فنّی شعور اور ذوقِ سلیم درکار ہے جو برسوں کی ریاضت کے بعد حاصل ہوتا ہے۔

فیض کی غزلوں میں سب سے بڑا عیب یہ نظر آتا ہے کہ وہ قدرتِ کلام اور حُسنِ بیان جس سے غزل، غزل بنتی ہے، مفقود ہے۔ جس غزل کو پڑھیے بے ربطی، سستی بندش اور بے کیفی سے دست و گریباں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان کا لہجہ نہایت گوارا اور مترجم ہے لیکن غزل کے لیے یہ چیز ثانوی حیثیت رکھتی ہے، اوّلین چیز قوتِ بیان ہے جس کے نہ ہونے کے سبب سے اثر عنقا ہے۔ مضامین کے اعتبار سے ان کے یہاں رنگِ قدیم بھی ہے اور اشاراتِ جدید بھی۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ جہاں رنگِ قدیم ہے وہاں صرف زلف و رخ اور مے و میخانے کا روایتی اور بے مزہ تذکرہ ہے اور جہاں جدید رنگ ہے وہاں زور و اثر اور حسنِ بیان نہیں۔ مزید یہ کہ قدم قدم پر فاحش غلطیوں نے ان کو پست تر کر دیا ہے۔ میں مثال کے طور پر ان کی دو مکمل غزلیں نقل کرتا ہوں جن سے ان مذکورہ خصوصیات کا صحیح اندازہ ہوگا:

آئے کچھ ابر کچھ شراب آئے
اس کے بعد آئے جو عذاب آئے
بامِ مینا سے ماہتاب اترے

دستِ ساقی میں آفتاب آئے
ہر رگِ خوں میں پھر چراغاں ہو
سامنے پھر وہ بے نقاب آئے
عمر کے ہر ورق پہ دل کو نظر
تیری مہر و وفا کے باب آئے
کررہا تھا غمِ جہاں کا حساب
آج تم یاد بے حساب آئے
نہ گئی تیرے غم کی سرداری
دل میں یوں روز انقلاب آئے
جل اُٹھے بزمِ غیر کے دَر و بام
جب بھی ہم خانماں خراب آئے
فیضؔ تھی راہ سر بہ سر منزل
ہم جہاں پہنچے کامیاب آئے

رنگ پیراہن کا ، خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گُل ہے تمھارے بام پر آنے کا نام
دوستو ، اس چشم و لب کی کچھ کہو جس کے بغیر
گلستاں کی بات رنگیں ہے ، نہ میخانے کا نام
پھر نظر میں پھول مہکے ، دل میں پھر شمعیں جلیں
پھر تصوّر نے لیا اس بزم میں جانے کا نام
دلبری ٹھہرا زبانِ خلق کھلوانے کا نام
اب نہیں لیتے پری رُو زلف بکھرانے کا نام
اب کسی لیلیٰ کو بھی اقرارِ محبوبی نہیں

ان دنوں بدنام ہے ہر ایک دیوانے کا نام
محتسب کی خیر، اونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا، ساقی کا، مے کا، خُم کا، میخانے کا نام
ہم سے کہتے ہیں چمن والے، غریبانِ چمن!
تم کوئی اچھا سا رکھ لو اپنے ویرانے کا نام
فیضؔ ان کو ہے تقاضائے وفا ہم سے جنھیں
آشنا کے نام سے پیارا ہے بیگانے کا نام

ان دونوں غزلوں سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ ان کی غزلیں کتنی بے کیف اور پست ہیں۔ حرفِ آخر کے طور پر میں ان کی ایک اور غزل نقل کرتا ہوں۔ اس غزل کے دو شعر چھوڑ کر باقی اشعار میں سیاسی اشارات ہیں۔ لیکن بایں ہمہ دل کشی و حُسن مفقود ہے۔ ملاحظہ ہو:

تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں
کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں
حدیثِ یار کے عنواں نکھرنے لگتے ہیں
تو ہر حریم میں گیسو سنورنے لگتے ہیں
ہر اجنبی ہمیں محرم دکھائی دیتا ہے
جو اَب بھی تیری گلی سے گزرنے لگتے ہیں
صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن
تو چشمِ صبح میں آنسو ابھرنے لگتے ہیں
وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق و لب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں
درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

فیضؔ کے اس صحیفۂ آسمانی میں غزلیات وقطعات کو پڑھ کر جتنی کوفت ہوئی وہ بیان نہیں کی جاسکتی۔ ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو قدرتِ بیان و حُسنِ بیان سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔

اب میں زبان و بیان کی اغلاط کا ایک عمومی جائزہ لیتا ہوں۔ اس مجموعے میں زبان و بیان کی اتنی خامیاں ہیں کہ تعجب ہوتا ہے۔ غلطیاں بڑے سے بڑے شاعر کے یہاں ملتی ہیں، لیکن ایسی غلطیاں جن کو خود کہنے والا ادنا تامّل کے بعد معلوم کر لے اور جو معمولی کاوش کے بعد دور کی جا سکتی ہوں۔ نہایت تکلیف دہ ہوتی ہیں۔ آج کل زبان و بیان کی طرف سے عام طور پر بے توجّہی برتی جا رہی ہے اور اس طرح غلط نگاری کی ایک مستقل روایت قائم ہوتی جا رہی ہے۔ پھر یہ روایت ترقّی پسندی کے ساتھ کچھ اس طرح چسپاں ہو گئی ہے کہ یہ دونوں لازم و ملزوم ہو کر رہ گئی ہیں جس کے سبب سے زیادہ ذمّے دار ترقّی پسند نقّاد اور وہ شاعر ہیں جن کا نام لے کر ترقّی پسندی پر گفتگو شروع کی جاتی ہے۔

ناقدین کا یہ حال ہے جب کہ ان کی جماعت کے کسی مقتدر شاعر کا کوئی مجموعۂ کلام شائع ہوتا ہے تو ہر زاویے سے اس کی تحسین کرتے ہیں۔ اس کے محاسن میں اپنی طرف سے اضافے پسند کرتے ہیں لیکن اس کے معائب پر سرسری نظر ڈالنا بھی گناہ سمجھتے ہیں۔ پھر جب تحسین وآفرین کا آوازہ ایک طرف سے بلند ہوتا ہے تو ہر شخص اپنی بساط بھر اس آواز پر آواز دینے کی کوشش کرتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ معائب جو دراصل نظم کے دامن کو داغدار بنا دیتے ہیں اور وہ غلطیاں جو اہلِ نظر کے نزدیک شعر کے حسن کو خاک میں ملا دیتی ہیں ان کا شمار محاسنِ شعری میں ہوتا ہے۔ اور یہ عیب دوسرے کم نظر و کم سواد شعرا کے لیے نشانِ راہ کا کام دیتے ہیں اور اس طرح اچّھے اچّھے شعرا کے دواوین طلبہ کی مشقّی کاپیاں ہو کر رہ جاتے ہیں۔ ''دستِ صبا'' میں ایسے معائب کثرت سے ملتے ہیں۔ کچھ نمونے پیش کرتا ہوں:

مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی

ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں

پہلے مصرعے میں مطلق الحکم صوتی اعتبار سے ضرور ہیبت آفریں ہے، لیکن معنی سے بے نیاز ہے۔ دوسرے مصرعے میں ساغر کی صفت ناب بھی صحیح نہیں۔ فارسی میں ناب کے معنی ہیں ''خالص'' اور یہ عموماً شراب اور خون کے لیے بہ طورِ صفت لایا جاتا ہے۔ غالباً شاعر نے یہاں اس کو شراب کے معنی میں استعمال کیا ہے جو کسی طرح صحیح نہیں۔

بہت گراں ہے یہ عیش تنہا کہیں سبک تر کہیں گوارا
وہ دردِ پنہاں کہ ساری دنیا رفیق تھی جس کے واسطے سے

کوشش کے باوجود شعر کا مفہوم ذہن میں نہیں آیا۔

گر مرا حرفِ تسلّی وہ دوا ہو جس سے
جی اٹھے پھر ترا اجڑا ہوا بے نور دماغ
تیری پیشانی سے دھل جائیں یہ تذلیل کے داغ
تیری بیمار جوانی کو شفا ہوجائے

پہلے شعر کے دوسرے مصرعے میں ''بے نور دماغ کا جی اٹھنا'' محلِ نظر ہے۔ اجڑنے کا متضاد بسنا آتا ہے اور بے نور کا منور اگر کہا جاتا کہ تیرا ''بے نور دماغ منور ہوجائے'' یا ''تیرا اجڑا ہوا دماغ آباد ہوجائے'' تو ایک بات ہو سکتی تھی۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں لفظ تذلیل غلط آیا ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ تیری پیشانی سے ذلّت کے داغ دھل جائیں۔ لیکن یہ مفہوم ادا نہیں ہو سکا، کیوں کہ تذلیل کے معنی ہیں ''ذلیل کرنا'' یہ بابِ تفعیل سے مصدر ہے اور ظاہر ہے کہ ان معنی کو اس مفہوم سے کوئی علاقہ نہیں۔

کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم
گرم ہاتھوں کی حرارت سے پگھل جاتے ہیں

برفاب آب برف کا مرکب مقلوب ہے اور پانی کا پگھلنا میری سمجھ میں نہیں آیا۔ اسی طرح حسین کی جمع حسیناؤں بھی بدمذاقی کا مظاہرہ ہے۔ غالباً انھوں نے یہ سمجھ کر کہ حسینوں سے تذکیر کا پہلو نکلتا ہے، حسیناؤں سے تانیث کا رنگ پیدا کیا ہے اور اگر ایسا ہے تو کیسے کے بجائے کیسی بالتکرار آنا چاہیے اور اگر یہ ''برفاب سے جسم'' سے متعلّق ہے تو تعقید کا عجیب کرشمہ ہے۔

جواں لہو کی پُراسرار شاہراہوں سے
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حُسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہیں باہیں بدن بلاتے رہے

پہلے شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ''یار جب جوان لہو کی پُراسرار شاہراہوں سے چلے تو دامن پر کتنے ہاتھ

پڑے''۔ اور اس کا اہمال ظاہر ہے۔ غالباً شاعر کا مفہوم یہ ہے کہ صبح آزادی کی تلاش میں ہزاروں نوجوان عین عالمِ شباب میں اپنے ہمراز جلیسوں کو چھوڑ کر چل دیے اور ان کے ہاتھ ان کو روکتے رہ گئے۔ لیکن اس مفہوم کو جس طرح ادا کیا گیا ہے وہ درست نہیں۔ ''جوان لہو کی پُر اسرار شاہراہیں'' اردو کے کسی ضابطے کے تحت نہیں آتیں۔

اسی طرح خواب گاہوں کو بے صبر کہنا بھی صحیح نہیں۔ بے صبر ذی روح کی صفت ہو سکتی ہے یا کسی خاص رعایتِ لفظی سے اس کو کسی دوسری طرح استعمال کیا جائے۔ کسی رعایت کے بغیر اس کو غیر ذی روح کے لیے بہ طورِ صفت لانا صحیح نہیں۔

اس بزم میں اپنی مشعلِ دل بسمل ہے تو کیا رخشاں ہے تو کیا
یہ بزم چراغاں رہتی ہے اک طاق اگر ویراں ہے تو کیا

مشعل کو بسمل کہنا بھی درست نہیں۔ بسمل ذی روح کی صفت ہے۔ اسی طرح بزم میں چراغاں رہنے کے مقابلے میں طاق کی ویرانی بھی صحیح نہیں، کیوں کہ ویرانی اور روشنی کا کوئی تقابل نہیں۔ ویران کا متضاد آباد ہے اور روشن کا تاریک یعنی ''اک طاق میں اگر اندھیرا ہے تو کیا بزم میں تو چراغاں ہے۔''

افسردہ ہیں گر ایام ترے بدلا نہیں مسلکِ شام و سحر

ایام افسردہ نہیں ہوتے، یہ صفت بھی غلط ہے۔ نیز ''تیرے ایام'' اس سے بھی زیادہ مذموم ہے۔ اس طرح کوئی نہیں کہتا کہ ''تیرے ایام افسردہ ہیں''۔ اسی نظم کا آخری مصرعہ ہے:

اس دیدۂ تر کا شکر کرو اس ذوقِ نظر کا شکر کرو

''تیرے ایام'' کے بعد شکر کرو کہنا ایسا ہی ہے جیسے کہا جائے کہ ''آپ چلے جاؤ۔''

یہ شام و سحر، یہ شمس و قمر، یہ اختر و کوکب اپنے ہیں
یہ لوح و قلم، یہ طبل و علم، یہ مال و حشم سب اپنے ہیں

اس شعر میں دو مختلف المعنی لفظ بہ ترکیب عطفی آئے ہیں، اس لیے تناسبِ کلام اس کا متقاضی ہے کہ اختر و کوکب میں سے ایک لفظ خارج کر کے اس کی جگہ، کوئی دوسرا مختلف المعنی لفظ لایا جائے کیوں کہ اختر و کوکب مرادف ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ردیف صحیح نہیں۔ ''مال و حشم سب اپنے ہیں'' کے بجائے ''مال و حشم سب اپنا ہے'' ہونا چاہیے۔

حدیثِ بادہ و ساقی نہیں تو کس مصرف
خرامِ ابرِ سرِ کوہسار کا موسم

کس مصرف کے بجائے ''کس مصرف کا'' ہونا چاہیے۔

ذرا صیقل تو ہو لے تشنگی بادہ گساروں کی

افزونیِ تشنگی کے لیے تشنگی کا صیقل ہونا استعمال کرنا تخیّل کی بے راہ روی کا کرشمہ ہے۔ تشنگی ایک کیفیت ہے اس پر صیقل ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ ''تشنگی صیقل ہونا'' روزمرہ کے بھی خلاف ہے۔

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق و لب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں

لب کی بخیہ گری تو ٹھیک ہے، لیکن نطق کی بخیہ گری درست نہیں۔ بخیہ گری کا عمل کسی ایسی چیز پر ہو سکتا ہے جس کا وجود ظاہر میں ہو جیسے لب گریباں وغیرہ ''ہونٹ سی دینا'' محاورہ بھی ہے لیکن نطق کو بھی اس فہرست میں شامل کر لینا ستم ظریفی ہے۔

بنی بساطِ غزل جب ڈبو لیے دل نے
تمھارے سایۂ رخسار و لب میں ساغر و جام

جام ڈبونا بجائے خود مبتذل ترکیب ہے۔ اس پر ستم یہ کہ اس کو سایۂ رخسار و لب میں ڈبویا جائے۔ یہ شعر حسین الفاظ کے بے معنی اجتماع کی نہایت عمدہ مثال ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ ''میری غزلیں تمھارے رخسار و لب کے تصوّر کی مرہونِ منّت ہیں۔''

سبز گوشوں میں نیل گوں سائے
لہلہاتے ہیں، جس طرح دل میں
موجِ دردِ فراقِ یار آئے

''سائے لہلہانا'' اردو کا اندازِ بیان نہیں۔ سایہ سبز نہیں ہوتا جو لہلہائے۔ یہی حال سبز گوشوں کا ہے۔

دربارِ وطن میں جب اک دن سب جانے والے جائیں گے
کچھ اپنی سزا کو پہنچیں گے کچھ اپنی جزا لے جائیں گے
اے خاک نشینو! اٹھ بیٹھو وہ وقت قریب آ پہنچا ہے

جب تخت گرائے جائیں گے جب تاج اچھالے جائیں گے
اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں، اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اُٹھے ہیں تنکوں سے نہ ٹالے جائیں گے
کٹتے بھی چلو بڑھتے بھی چلو، بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت
چلتے بھی چلو کہ اب ڈیرے منزل ہی پہ ڈالے جائیں گے

پہلے شعر میں ''جزا لے جائیں گے'' صحیح نہیں، ''جزا پائیں گے'' ہونا چاہیے۔ دوسرے شعر میں تخت گرائے گئے ہیں، حالاں کہ تخت اُلٹے جاتے ہیں۔ تیسرے شعر میں دریا جھوم اٹھے ہیں اور شاعر کہتا ہے کہ ان کو تنکوں سے ٹالنا ممکن نہیں، حالاں کہ نہ دریا جھوم کے اٹھتے ہیں اور نہ ان کو تنکوں سے ٹالا جاتا ہے۔ دریا میں طوفان آتا ہے وہ کفِ درد ہاں ہوتا ہے۔ چڑھتا ہوا دریا دیکھا گیا ہے اور ضرورت پڑنے پر اس کا رخ بدل دیا جاتا ہے لیکن اس کو ٹالا نہیں جاتا۔ تخیّل کی بے راہ روی دیکھیے کہ پہلے تو دریا کو گھٹا فرض کیا، اس طرح وہ جھوم کر اٹھا پھر اس کو ایک دریوزہ گر فرض کیا، ایسا دریوزہ گر جس کو چند تنکے دے کر نہیں ٹالا جاسکتا۔ اس کے علاوہ دونوں مصرعوں میں ربط نہیں ہے۔ پہلے مصرعے میں زنداں اور زنجیروں کا بیان ہے اور دوسرے میں دریا کا ذکر ہے۔ چوتھے شعر میں لف ونشر صحیح نہیں ''کٹتے بھی چلو بڑھتے بھی چلو'' کے بعد کہا گیا ہے کہ ''بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت''، بازو اور سر دونوں کٹیں گے لیکن بڑھیں گے کس سے؟ اس کا کوئی ذکر نہیں۔ فیضؔ کو یہ تو معلوم ہوگا کہ بازو اور سر کٹتے ہیں اور قدم بڑھتے ہیں۔

خیر ہیں اہلِ دیر ہیں جیسے
آپ اہلِ حرم کی بات کرو

''آپ بات کرو'' کتابی زبان نہیں ہوسکتی۔

وہ عکسِ رُخِ یار سے لہکے ہوئے ایّام

''افسردہ ایّام'' کی طرح لہکے ہوئے بھی صحت سے عاری ہے۔

ہر درد کو اجیالا ہر اک غم کو سنوارا

''درد کو اجیالنا'' نہایت غیر مانوس اندازِ بیان ہے۔

خیریتِ جاں، راحتِ تن، صحتِ داماں

سب بھول گئیں مصلحتیں اہلِ ہوس کی
گرجے ہیں بہت شیخ سر گوشۂ منبر
کڑکے ہیں بہت اہلِ حکم برسرِ دربار
اس عشق نہ اس عشق پہ نادم ہے مگر دل
ہر داغ ہے اس دل میں بجز داغ ندامت

دامن کے تارتار نہ ہونے کو صحتِ داماں سے تعبیر کرنا صحیح نہیں۔ صحت کا تعلّق مرض یا اس کے مماثلات سے ہے۔ تیسرے شعر کا پہلا مصرع تعقید کا شاہکار ہے۔ اس کی نثر اس طرح ہوگی: ''مگر دل نہ اس عشق پہ نادم ہے نہ اُس عشق پر''۔

اپنے غم کا یہ دمکتا ہوا خوں رنگ گلاب

دمکتا ہوا گلاب کی صفت نہیں ہوسکتا۔

اس مجموعے میں ایک وزن کی قید سے آزاد نظم بھی شامل ہے جس کا عنوان ہے ''ایرانی طلبہ سے خطاب''۔ اس نظم میں عیوب واسقام کے عجیب عجیب انداز ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر صرف ایک ٹکڑا پیش کرتا ہوں:

یہ طفل وجواں — اس نور کے نورس ہوتی ہیں
اس آگ کی کچی کلیاں ہیں — جس میٹھے نور اور کڑوی آگ سے
ظلم کی اندھی رات میں پھوٹا — صبح بغاوت کا گلشن

یہ چھے مصرعے ہیں۔ آگ کی کچی کلیاں، میٹھا نور، کڑوی آگ، اندھی رات اور ان سب کے نتیجے میں گلشن پھوٹنا آپ اپنی مثال ہے۔ یہ ساری بدمذاقی انگریزی کے لفظی ترجمے کا کرشمہ ہے۔ اردو میں آگ کو کڑوا اور نور کو میٹھا نہیں کہتے ہیں اور نہ گلشن پھوٹنا ہی استعمال کیا جاتا ہے۔

عکسِ جاناں کو ودع کرکے اٹھی میری نظر

وداع کے بجائے ودع لکھنا عدمِ قدرت کی غمازی کر رہا ہے اور ''عکس ودع'' کرنے کی بدعت اس پر مزید اضافہ ہے۔

ان میں لہو ہمارا جلا ہو کہ جان و مال

محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں

چراغ میں تیل جلتا ہے، لہو کو تیل فرض کر لیں تو وہ بھی سہی۔ لیکن جان و مال کو اس سے کیا تعلق۔ ہاں اگر یہ کوئی طلسمی عمل ہے تو ٹھیک ہے۔

اب وہی حرفِ جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں ٹھہری ہے
آج تک شیخ کے اکرام میں جو شے تھی حرام
اب وہی دشمنِ دیں راحتِ جاں ٹھہری ہے
وصل کی شب تھی تو کس درجہ سبک گزری تھی
ہجر کی شب ہے تو کیا سخت گراں ٹھہری ہے

پہلے شعر میں ''زباں ٹھہری ہے'' غلط ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اب وہی حکایتِ جنوں زبان زدِ عام ہے، لیکن یہ مفہوم ادا نہیں ہوتا کیوں کہ زباں ٹھہرنا اس معنی میں صحیح نہیں۔ ''سب کی زبان ٹھہری ہے'' سے تو زبان بند ہو جانے کا مفہوم نکلتا ہے۔ اس کے علاوہ حرف کو حکایت کے معنی میں مذکر فرض کر لینا بھی سخن فہمیِ عالمِ بالا کا کرشمہ ہے۔ دوسرے شعر میں اکرام بہ معنی تقوا صحیح نہیں، اردو میں یہ تعظیم کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اور یہ کہنا کہ ''آج تک شیخ کی تعظیم میں جو شے حرام تھی'' لایعنی بات ہے۔ اسی طرح رات کے طویل ہونے کو ''گراں ٹھہرنا'' نہیں کہتے۔

لذّتِ خواب سے مخمور ہوائیں جاگیں　　جیل کی زہر بھری چور صدائیں جاگیں

صدا چور نہیں ہوتی اور نہ وہ چور ہو کر جاگتی ہے۔ گویا آواز کو پہلے شیشہ فرض کیا اس طرح وہ چور ہوئی، پھر اس ''چور چور شیشہ'' کو ایک جسدِ مردہ فرض کر کے اس میں زندگی بھر دی گئی۔ یعنی شاعر بازی گر بھی ہوتا ہے۔

موتی ہو کہ شیشہ جام کہ دُر
جو ٹوٹ گیا سو ٹوٹ گیا

دُر موتی ہی کو کہتے ہیں اور وہ پہلے مذکور ہو چکا۔ غالباً جناب فیضؔ نے اس کو کسی دوسرے معنی میں استعمال کیا ہے۔ لیکن نہایت غور و فکر کے بعد بھی میرا ذہن ان معنی تک پہنچ نہیں سکا۔ دَر بالفتح دروازے کے معنی

میں آتا ہے، لیکن اس کا یہاں کوئی محل نہیں معلوم ہوتا۔

یہ ایک نہایت مختصر اور طائرانہ جائزہ تھا۔ ان اسقام کا جواوّلین نظر میں محلِ نظر ہوتے ہیں، اگر بالاستیعاب جائزہ لیا جائے تو اتنے ہی معائب واسقام اور پیش کیے جاسکتے ہیں۔ یہ اس شاعر کا حال ہے جو جدید شعرا میں عرش نشیں مانا جاتا ہے۔ اگر ترقّی پسند ادب ایسے ہی جواہر ریزوں سے مالا مال ہے تو ان حضرات کو یقین کر لینا چاہیے کہ کوئی بھی خوش ذوق ایسے دفتر ہائے بے معنی کو اچھا نہیں کہہ سکتا۔ یہ صورتِ حال ترقّی پسند دوستوں کے لیے نہایت نقصان دہ ہے۔ اگر سنجیدگی کے ساتھ اس طرف توجہ نہ کی گئی تو جہاں زبان میں مستقل طور پر معائب جاگزیں ہوجائیں گے وہاں دو مضرّت رساں پہلو اور بھی پیدا ہوجائیں گے۔ ایک تو یہ کہ جدید شاعر کبھی اس قابل نہیں ہوسکیں گے کہ ان کے افکار و تخلیقات میں ابدیت اور معیار پیدا ہو سکے اور اس طرح یتیم قسم کے شعرا کا ایک گروہ پیدا ہو جائے گا جس کو مستقبل میں کم نظر آسان پسندوں کا گروہ کہا جائے گا۔ دوسرے یہ کہ اس طرح ترقّی پسند ادب بھی اپنے عبوری دور سے کبھی آگے نہیں بڑھ پائے گا جس کا سہارا لے کر آج بہت سی غلطیوں کا جواز پیش کیا جاتا ہے۔

(ماہنامہ ''تحریک''، دہلی، بیس سالہ انتخاب نمبر، ص 116 تا 125، مئی 1954)

ooo

غزلِ مجروحؔ

مشہور ترقّی پسند شاعر مجروحؔ سلطان پوری کا مختصر سا مجموعۂ کلام جو صرف اٹھائیس غزلوں اور چند منتشر اشعار پر مشتمل ہے، انجمن ترقّی اردو (ہند) نے نہایت اہتمام کے ساتھ شائع کیا ہے۔ شروع میں سردارؔ جعفری کا تعارف اور قاضی عبدالغفار کا پیش لفظ بھی شامل ہے۔

مجروحؔ سردارؔ جعفری کے لکھنے کے مطابق ۱۹۴۵ء سے پہلے ترقّی پسند نہیں تھے، لیکن ایک خاص واقعے سے متاثّر ہو کر رفتہ رفتہ ان پر یہ رنگ چڑھنا شروع ہوا۔ یہاں تک کہ کچھ دنوں میں وہ پورے ترقّی پسند ہو گئے۔ اگر سردارؔ جعفری یہ بات نہ لکھتے تب بھی اس مجموعے کے مطالعے سے یہ بات ظاہر ہو سکتی تھی کیوں کہ اس مجموعے کی غزلیں دو حصّوں میں تقسیم کی جا سکتی ہیں: پہلا حصّہ شروعِ کتاب سے ۱۹۴۸ء تک کا (جس میں ترقّی پسندی کا پورا رنگ نہیں چڑھا تھا) اور دوسرا حصّہ اس کے بعد کا آخرِ کتاب تک (جب کہ وہ سو فی صدی ترقّی پسند ہو چکے تھے)۔ ان دونوں حصّوں میں اتنا کھُلا ہوا فرق ہے کہ کوئی بھی صاحبِ نظر پڑھنے والا اس کو محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

حصّۂ اوّل میں جو غزلیں ہیں وہ اگرچہ غلطیوں اور خامیوں سے پاک نہیں ہیں لیکن پھر بھی ان میں کچھ نہ کچھ اچّھے شعر ضرور مل جاتے ہیں اور مجموعی طور پر ان کو گوارہ کیا جا سکتا ہے جن کی وجہ یہ ہے کہ ان غزلوں میں غزل کا آہنگ اور اس کا لہجہ ایک حد تک ضرور ہے نیز اندازِ بیان اور مفہوم میں بھی سنگلاخیت نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ایک غزل نقل کرتا ہوں، یہ غزل ان کی سب سے اچّھی غزل ہے اور اس سے ان کی قوت و صلاحیتِ شعر گوئی کا بہت اچھا اندازہ ہو سکتا ہے:

جب ہوا عرفاں تو غم آرامِ جاں بنتا گیا
سوزِ جاناں دل میں سوزِ دیگراں بنتا گیا

رفتہ رفتہ منقلب ہوتی گئی رسمِ چمن
دھیرے دھیرے نغمۂ دل بھی فغاں بنتا گیا
میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا
میں تو جب جانوں کہ بھر دے ساغر ہر خاص و عام
یوں تو جو آیا وہی پیرِ مغاں بنتا گیا
جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گُل اور گُل سے گلستاں بنتا گیا
شرحِ غم تو مختصر ہوتی گئی اس کے حضور
لفظ جو منہ سے نہ نکلا داستاں بنتا گیا
دہر میں مجروحؔ کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

دوسرے حصّے میں جو غزلیں ہیں وہ ان کی ترقّی پسندی کا شاہکار سہی لیکن حُسنِ زبان، حُسنِ بیان، حُسنِ ادا اور خوبیِ زبان ہر ایک سے معرّا ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کوئی شخص کسی مجمعِ عام میں سطحی اور سستے جذبات پیدا کرنے کے لیے نعرے بازی کر رہا ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ جس شاعر کے کلام میں ایک زمانے میں ایسے شعر ملتے ہیں:

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا
گو خاکِ نشیمن پر اب بھی ہیں گریاں کناں اربابِ چمن
جب برق تڑپ کر ٹوٹی تھی اس وقت کا عالم کیا ہوگا

ہائے وہ ساعت کہ وقفِ شوق تھا ہر ہر نفس
آہ یہ عالم کہ اب تیری تمنّا بھی نہیں

اس کی پستی اس حد تک پہنچ جائے کہ 1948 سے لے کر 1952 تک چار سال کی غزلوں میں ایک بھی ایسا شعر نہ مل سکے جو اِن اشعار سے نصف درجہ بھی اچّھا ہو اور جس کو ان کا نام لے کر دُہرایا جا سکے۔ اس حصّے کا صحیح اندازہ کرنے کے لیے میں ان کی دو مکمّل غزلیں نقل کرتا ہوں جس سے ان کی شاعرانہ جواں مردی کا افسوس ناک پہلو نمایاں ہوگا:

لال پھریرا اس دنیا میں سب کا سہارا ہو کے رہے گا
ہو کے رہے گی دھرتی اپنی ملک ہمارا ہو کے رہے گا
چین کا نوسنسار تو دیکھو دھرتی کا سنگار تو دیکھو
ایک زمیں کیا لال ابھی ہر ایک ستارہ ہو کے رہے گا
قید سے چھوٹا روپ وطن کا تیور دیکھ تلنگانے کے
کھل کے زمیں انگڑائی لے گی عام نظارہ ہو کے رہے گا
صدیوں سے ہر ظلم مٹاتے آئے ہیں اور آج کے دن بھی
جیسے ہم چاہیں گے ساتھی ویسے گزارہ ہو کے رہے گا
لینن کے پیغام کی جے ہو اسٹالن کے نام کی جے ہو
جے ہو اس دھرتی کی جس پر اپنا اجارہ ہو کے رہے گا

آ نکل کے میداں میں دورخی کے خانے سے
کام چل نہیں سکتا اب کسی بہانے سے
سنتے ہم تو کیا سنتے اک بزرگ کی باتیں
صبح کو علاقہ کیا شام کے فسانے سے
وہ لگا کے سینے سے فلسفہ تصوّف کا
شیخ جی حسینوں میں پھرتے ہیں دوانے سے
خود کشی ہی راس آئی دیکھ بدنصیبوں کو
خود سے بھی گریزاں ہیں بھاگ کر زمانے سے

میں کہ ایک محنت کش میں کہ تیرگیِ دشمن
صبحِ نَو عبارت ہے میرے مسکرانے سے
سرخ انقلاب آیا، دورِ آفتاب آیا
منتظر تھیں یہ آنکھیں جس کی اک زمانے سے
اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے
اہلِ دل اُگائیں گے خاک سے مہ و انجم
اب گہر سبک ہوگا جو کے ایک دانے سے
منچلے بنیں گے اب رنگ و بو کے پیراہن
اب سنور کے نکلے گا حُسن کارخانے سے
عام ہوگا اب ہمدم سب پہ فیض فطرت کا
بھر سکیں گے اب دامن ہم بھی اس خزانے سے
اب جنوں پہ وہ ساعت آپڑی کہ اے مجروحؔ
آج زخمِ سر بہتر دل پہ چوٹ کھانے سے

مندرجہ بالا غزلیں ترقّی پسند ادب کے نقطۂ نظر سے غزل ہوں تو ہوں لیکن ادبیت و شعریت سے تو ان کو کوئی علاقہ نہیں ہے۔ کچھ غزلیں ایسی بھی ہیں جو ان کے دورِ زنداں کی یادگار ہیں، ان غزلوں میں لہجے کی تلخی حد سے زیادہ بڑھی ہوئی ہے جیسے کوئی شخص مصیبت سے تنگ آکر کوسنے اور دشنام طرازی پر اُتر آئے اور ظاہر ہے کہ تغزل کے نقطۂ نظر سے یہ کیفیت منفی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ اس مجموعے میں زبان و بیان اور طرزِ ادا کی بے حد خامیاں پائی جاتی ہیں۔ ایسی خامیاں جنھوں نے بہت سے اچّھے اشعار کے حسن کو بھی ختم کر دیا ہے۔ اس کو میں اخیر میں ذرا تفصیل سے لکھوں گا۔

میں نے مجروحؔ کا نام بارہا سنا تھا اور میرے بہت سے ترقّی پسند دوستوں نے ان کی بے حد تعریف کی تھی اس لیے میں دنوں سے ان کے کسی مجموعۂ کلام کو دیکھنے کا خواہش مند تھا۔ جب یہ مجموعہ میرے ہاتھ آیا تو میں نے نہایت دل چسپی کے ساتھ اس کو دیکھنا شروع کیا لیکن جتنا آگے بڑھتا گیا اتنا

ہی متحیر ہوتا گیا کہ کیا بدمذاقی وکورذوقی اور غلط نگاری کی صفات اتنی فراوانی کے ساتھ بھی کسی کے یہاں مل سکتی ہیں لیکن جب سردار جعفری کا تعارف پڑھا تو یہ مشکل حل ہوگئی اور معلوم ہوا کہ اس میں مجروح کا اتنا قصور نہیں ہے جتنا ترقّی پسند ادب کے بعض اصولوں اور خود ترقّی پسند ناقدین کا۔ وہ تعارف میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

''دورِ وسطا کے شعرا نے جس جنگ کی ابتدا کی تھی آج کے ترقّی پسند شاعر اس کی انتہا کر رہے ہیں۔ ان کی لڑائی جاگیرداری ذہنیت کے خلاف تھی، ہماری لڑائی جاگیرداری اور سامراجی ذہنیت کے خلاف ہے اس لیے ہم کو اپنی نوا اور زیادہ تلخ و تیز کرنی پڑتی ہے۔''

اس اقتباس سے ایک بات صاف طور پر ظاہر ہو جاتی ہے کہ ترقّی پسند ادب کے تحت شاعر کا سب سے بڑا کام یہ ہے کہ وہ سیاست زدہ ہو کر رہ جائے اور چوں کہ ترقّی پسند تحریک شروع سے ہی اشتراکیت کی معاون تحریک کی حیثیت سے کام کرتی رہی ہے اس لیے بہ الفاظِ دیگر شاعر کا کام ہے کہ وہ اشتراکی سماج تعمیر کرنے کے لیے اپنی ساری صلاحیتیں وقف کر دے۔

ظاہر ہے کہ ادبی نقطۂ نظر سے یہ نظریہ نہایت غلط اور گمراہ کن ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعر گردو پیش سے متاثر ہوتا ہے اور وہ ان تاثرات کو اپنے یہاں منتقل بھی کرتا ہے لیکن وہ صرف نقال یا بازی گر نہیں ہوتا اور اس کا کام صرف یہ نہیں ہوتا کہ وہ صرف وقتی مسائل کو ایک خاص تحریک کے تحت صحافیانہ انداز سے پیش کر دے، اچھا شاعر نقال یا عکاس کے بجائے خالق ہوتا ہے اور اس کا کام تخلیق ہے صرف نقالی نہیں۔

سیاسی مسائل کتنے ہی مہتم بالشان کیوں نہ ہوں لیکن وہ ہنگامی ہوتے ہیں... آج اشتراکی دوست عالمی اعصابی جنگ کے ماتحت دیارِ سرخ کے اشاروں پر پرچمِ امن بلند کر رہے ہیں حالاں کہ کل یہی حضرات وہیں کی وحی کے زیرِ اثر عالمی جنگ میں شامل تھے اس سے میرا مقصد امن و جنگ کے ان سوالات پر تبصرہ کرنا یا ان کو برحق و ناحق بتانا نہیں ہے بل کہ مقصود یہ ہے کہ ایسے مسائل ہمیشہ کچھ دن بعد ختم ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے مسائل آ جاتے ہیں۔ اب اگر کسی شخص کی ساری تخلیقات انھیں ہنگامی چیزوں کے بیان پر مشتمل ہیں تو ان مسائل کے ختم ہو جانے پر یہ ساری کائنات اخبارات کے پرانے

فائلوں کی طرح متاعِ بقال ہو کر رہ جائے گی اور اس طرح ادب اور ادیب کو جتنا نقصان پہنچے گا وہ ظاہر ہے اور ترقّی پسند ادیب جس آفاقی ادب کی دہائی دیتے رہتے ہیں وہ پہلے ہی قدم پر ختم ہو جائے گا۔ ۱۹۴۵ء تک ہر ترقّی پسند شاعر کی زبان پر جنگ ہی جنگ کے نعرے تھے اور محض سوویت روس کی پالیسی کو صحیح ثابت کرنے کے لیے اس جوازِ جنگ کی سیکڑوں تاویلیں کی جاتی تھیں۔ اِس زمانے کا ادب دیکھیے اِس میں عوامی و قومی جنگ کے ترانوں کے علاوہ اور کچھ نہیں ملے گا یا پھر محوری طاقتوں کے جبر و ظلم کی داستانیں ملیں گی۔ گویا اس زمانے میں دنیا میں اور کوئی ایسی بات نہیں تھی جس کو بیان کیا جاتا اور نہ انسانی فطرت نے ان برسوں میں کوئی داستان بیان کی تھی۔ یہی حال آج امن کا ہے کہ ہر زبان پر اسی کے ترانے ہیں، آج وہ ''ستیزہ کار ادب'' بالکل بھلایا جا چکا ہے۔ اسی طرح کل یہ ادب بھی فراموش کر دیا جائے گا۔

ترقّی پسند حضرات آفاقیت پر بہت زور دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ادیب کے افکار میں اتنی وسعت و رفعت ہونی چاہیے کہ وہ دنیا کے ہر فرد کی داستان بن سکے۔ اس سلسلے میں ان حضرات سے بجا طور پر ایک سوال کیا جا سکتا ہے کہ جن اصولوں پر ترقّی پسند تحریک چل رہی ہے وہ کتنے افراد کے لیے قابلِ قبول ہیں اور دنیا کے کتنے ممالک ان سے ہم آہنگ ہیں۔ سرمایہ داری حقیقتاً نہایت مکروہ چیز ہے لیکن اس کو ختم کرنے کے ساتھ جس دوسرے نظام کی بشارت دی جا رہی ہے کیا وہ حقیقتاً سارے افراد کا منشائے خاطر ہے۔ اگر ایسا نہیں اور یقیناً نہیں ہے تو پھر وہ ادیب جن کا مطمحِ نظر صرف یہی ہے کہ وہ اُفقِ سرخ پر نظر جمائے ہوئے اس پر ابھرنے والے نقوش و ہدایات کو پڑھ کر اس کے تحت راگ الاپتے ہیں۔ ان کے افکار میں ابدیت اور آفاقیت کہاں سے آئے گی؟

بڑا اور اچھا شاعر گرد و پیش کے وقتی مسائل کے بعض پہلوؤں کو اپنے تخیّلی اور تخلیقی صلاحیت کے واسطے سے اس طرح پیش کرتا ہے جس سے ان کی ہنگامیت ختم ہو کر اس میں عمق پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ کبھی ماحول و سوسائٹی کے اثرات کی طرف سے آنکھیں بند نہیں کرتا بل کہ وہ ان اثرات کو تعمیری و تحقیقی عناصر سے مرتّب کر کے اس طرح پیش کرتا ہے کہ اس میں نعرے بازی اور ہیجانی شدّت کے بجائے فکر و نظر کے عناصر چمک اٹھتے ہیں اور ان سے سوسائٹی کو فائدہ پہنچتا ہے۔ آپ کسی چوراہے پر کھڑے ہو کر چیخ چیخ کر کہیں کہ:

لال پھریرا اس دنیا میں سب کا سہارا ہوکے رہے گا
ہوکے رہے گی دھرتی اپنی ملک ہمارا ہو کے رہے گا

(مجروحؔ)

یا

امن کا جھنڈا اس دھرتی پر کس نے کہا لہرانے نہ پائے
یہ بھی کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے

تو یہ ایک ادنا درجے کے سیاسی کارکن کا کام ہوگا۔ یہ کسی فکر ونظر اور شعری صلاحیت رکھنے والے فن کار کا کام نہیں ہوسکتا اور نہ اس سے سوسائٹی ہی کو کوئی فائدہ پہنچ سکتا ہے۔

بہت سے ترقّی پسند شعرا کا کلام پڑھ کر بعض اوقات تو ان کی صحتِ دماغ وصحتِ افکار کے متعلّق سوچنا پڑتا ہے۔ شاعر بلند فکری صلاحیتوں کا مالک ہوتا ہے، اس کے نغمے زندگی کا رُخ بدل سکتے ہیں لیکن اگر وہ سنجیدہ ومتین انداز، مفکرانہ اسلوب اور تعمیری اندازِ بیان کو چھوڑ کر چیخ چیخ کر نعرے لگانا شروع کردے تو یقیناً یہ گریبان پھاڑنے والی کیفیت قابلِ نظر ہوگی۔

یہاں پر ایک بات کا ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ بعض اصول فی نفسہٖ بہت عمدہ ہوتے ہیں لیکن اگر ان کی تعبیر صحیح طور پر کی جائے اور ان پر عمل کرنے کے لیے صحیح طریقۂ کار نہ متعیّن کیا جائے تو ان کی ساری خوبی ختم ہوجاتی ہے اور برائی کا اضافہ ہوجاتا ہے۔ ادب برائے زندگی کا نظریہ نہایت عمدہ نظریہ ہے لیکن ترقّی پسند تحریک نے اس کی جو تعبیر کی (کہ ادب کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اشتراکی سماج کو تعمیر کرنے کے لیے وقف ہوجائے اور ہر چیز کو اسی عینک سے دیکھا جائے) اور اس کے اظہار کے جو اصول بتائے انھوں نے اس کی ساری زندگی کو ختم کردیا۔ اس سلسلے میں سردار جعفریؔ نے مجروحؔ کا ایک مقولہ اپنی تائید کے ساتھ نقل کیا ہے کہ ''بڑا آرٹ سماجی مقصد کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا''۔ یہ بھی ایک ترقّی پسندانہ مغالطہ ہے اور اس مغالطے نے ادب کے بڑے حصے کو ناکارہ بنادیا ہے جس کو ذرا تفصیل سے بیان کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ زندگی بے نہایت پہلو رکھتی ہے اور حیات وکائنات کی رنگینیاں شمار سے باہر ہیں۔ اسی طرح انسانی ذہن ودماغ مختلف النوع جذبات واحساسات کا گہوارہ ہیں جس طرح انسانی نظر مختلف اوقات میں حیات وکائنات کے مختلف مناظر دیکھتی ہے اور ان سے نئے نئے زاویہ ہائے نظر پیدا ہوتے ہیں اسی طرح دل ودماغ بے شمار داخلی وخارجی محرکات کے تحت بے نہایت تصورات اور نو بہ نو احساسات سے آشنا ہوتے ہیں، پھر چوں کہ گرد وپیش کے محرکات جامد نہیں ہوتے بل کہ ان میں متواتر ارتعاش اور تبدیلی کارفرما رہتی ہے اسی لیے ان سے حاصل ہونے والے جذبات واحساسات اور مظاہر

بھی بدلتے رہتے ہیں اس کے ساتھ انسانی فطرت کے بعض گوشے ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں ماضی کی بہت سی چیزیں محفوظ ہوتی ہیں حالاں کہ انسان ان کو قطعاً فراموش کر چکا ہوتا ہے پھر کسی داخلی یا خارجی تحریک سے وہ چیزیں ذہن میں اُبھر آتی ہیں اور ایک دم بعض احساسات جاگ اٹھتے ہیں۔ اس وقت دماغ گرد و پیش کے اثرات کو بھول کر ان احساسات میں کھو جاتا ہے اور اس کی بہت سی عملی صلاحیتیں کچھ دیر کے لیے ختم ہو جاتی ہیں۔ عام انسانوں پر یہ لمحات آتے ہیں اور گزر جاتے ہیں لیکن شاعر شدّتِ تاثر کی بنا پر ان سے حد سے زیادہ اثر لیتا ہے اور اس وقت اگر وہ باکمال شاعر ہے تو وہ حقیقی داخلی جذبات الفاظ کا لباس پہن کر سانس لیتے ہوئے پیکر بن جاتے ہیں۔

اب اگر شاعر کے لیے یہ ضروری قرار دیا جائے کہ اس کا کام صرف یہ ہے کہ وہ سماج کے ظاہری پہلوؤں ہی کی ترجمانی کو کمالِ فن سمجھے اور انھیں کو دُہراتا رہے تو یقیناً اس شاعر کے کلام میں اثر اور سچّائی کے وہ عناصر کبھی نہیں پیدا ہو سکیں گے جن کی مدد سے شعر دل میں اُتر جاتا ہے۔ ترقّی پسند شعرا کے کلام میں تاثیر نہ ہونے کی سب سے بڑی وجہ یہی ہے کہ انھوں نے سماج کے بعض ہنگامی محرکات کو سب کچھ سمجھ کر انھیں کی عریاں ترجمانی پر کمر باندھ لی ہے اور حیات و کائنات کے ہر آن بدلتے ہوئے رُخ اور انسانی فطرت کے داخلی جذبات کو یکسر نظر انداز کر دیا ہے۔

میرؔ کی شاعری کا ترقّی پسند بھی اعتراف کرتے ہیں، حالاں کہ میرؔ کے یہاں ترقّی پسند ہماہمی کے بجائے داخلی جذبات ہی کا بیان ہے۔ میرؔ نے کبھی نعرے بازی کی شاعری نہیں کی اور نہ وہ کسی نظام سے وابستہ تھے اس کے علاوہ جس سماجی مقصد کا سردار جعفریؔ نے ذکر کیا ہے اس کا یا کسی اور سماجی مقصد کا میرؔ کی غزلیہ شاعری میں قطعاً گزر نہیں ہے۔ انھوں نے سماج کے رِستے ہوئے ناسوروں اور اس کی متعفّن لاشوں (یہ الفاظ ترقّی پسند حضرات کے یہاں سے مستعار لیے گئے ہیں) کا کبھی تذکرہ نہیں کیا۔ لیکن اس کے باوجود میرؔ کے شعروں کو تڑپا دیتے ہیں اور کسی ملک و قوم سے تعلّق رکھنے والا اور کسی نظامِ حیات پر یقین رکھنے والا ان کو پڑھے تو ان کی صداقتِ بیان، شدّتِ تاثیر اور ان کی ابدیت و آفاقیت سے انکار نہیں کر سکتا۔

میرؔ کا ذکر آ گیا تو ایک بات اور کہہ دوں کہ میرؔ کے یہاں جہاں ایک طرف غزلیہ شاعری ہے وہاں دوسری طرف ان کی مثنویاں ہیں جن میں انھوں نے اپنے دور کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی کی ہے۔ اس طرح میرؔ آج کے ''ہفت زبان'' ترقّی پسندوں سے کہیں زیادہ صاحبِ نظر تھے کہ انھوں نے سمجھ لیا تھا

کہ کس چیز کو کہاں بیان کیا جائے۔ وہ اگر غزل میں مرغے کی پالی کو بیان کرتے تو پھر ان کی غزل کو آج کوئی نہیں پوچھتا۔ انھوں نے غزل میں وہ باتیں کہی ہیں جن کا تعلّق ابدی حقائق سے ہے۔ یا اس طرح کہیں کہ جن چیزوں کا براہِ راست تعلّق ابدیت سے نہیں تھا وہ بھی دوامی بن گئیں۔

غرض کہ ترقّی پسند ادب کے اس اصول نے کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ سماجی مقصد کو سامنے رکھ کر شعر کہے۔ موضوعاتِ شاعری کو محدود کرنے کے ساتھ ساتھ ہیئت و اسلوب کے اعتبار سے بھی اس کو تباہ کر دیا۔ جب ادب کا مقصد صرف یہی ہے کہ اس سے سماجی اصلاح کا کام لیا جائے یا اپنے معتقدات کی تبلیغ کی جائے تو پھر اس میں فنّی نزاکتیں اور اسلوبِ بیان کی خوبی موجود ہونا کچھ لازمی نہیں ہیں اور اسی غلط نقطۂ نظر کی وجہ سے آج کے بیش تر ترقّی پسند شعرا کا کلام اتنا اوٹ پٹانگ اور لوازماتِ فن سے اتنا معرا ہوتا ہے کہ ان کو شاعر مانتے ہوئے بھی تامّل ہوتا ہے۔

سردار جعفریؔ نے ''تعارف'' میں ایک جگہ لکھا ہے:

> ''ایک اور خصوصیت جو مجروحؔ کو عام غزل گو شعرا سے ممتاز کرتی ہے، یہ ہے کہ انھوں نے سماجی اور سیاسی موضوعات کو بڑی کامیابی کے ساتھ غزل کے پیرایے میں ڈھال لیا ہے۔ عام طور سے غزل گو سماجی اور سیاسی موضوعات کے بیان میں پھیکے اور میٹھے ہو جاتے ہیں یا ان کا اندازِ بیان ایسا ہو جاتا ہے کہ نظم اور غزل کا فرق باقی نہیں رہتا۔ مجروحؔ کے یہاں یہ بات نہیں ہے پھر وہ غزل کے مخصوص الفاظ کے ذخیرے میں نئے الفاظ کا اضافہ کرتے ہوئے بھی نہیں گھبراتے ہیں۔ انھوں نے اپنی مخصوص خود اعتمادی کے ساتھ جہاں ضرورت سمجھی ایسے نئے الفاظ بھی استعمال کیے ہیں جو نظموں میں تو آسانی سے کھپ جاتے ہیں لیکن غزل کو خراب کر دیتے ہیں۔''

سردار جعفریؔ کو اس پر اصرار ہے کہ مجروحؔ نے ایسے نئے الفاظ غزل میں استعمال کیے ہیں جو عموماً غزل کو خراب کر دیتے ہیں۔ نیز انھوں نے غزل کے لہجے میں اس کی خصوصیات باقی رکھی ہیں اور اس کو نظم نہیں ہونے دیا، حالاں کہ یہ بات مدّعیانہ مدح گستری سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ ترقّی پسند ناقدین وادبا کی ایک یہ بھی خصوصیت ہے کہ نہایت نامعقول و بے حد کم سواد شخص کیوں نہ ہو لیکن اگر وہ انجمن کا ممبر اور اس

کا سرگرم کارکن ہے کہ تو اس کی ہر بات آیت وحدیث ہے اور اس کا ہر شعر آفاقی و کائناتی۔ اس کی تعریف کے نئے نئے پہلو وضع کیے جائیں گے، اس میں سماج سے لے کر ماورائے حیات و ممات تک کی ساری بلندیاں ثابت کر دی جائیں گی لیکن اس کا حقیقی مرتبہ کیا ہے اور اس کے یہاں خامیاں کتنی ہیں، مفہوم و اثر اور زبان و بیان کے اعتبار سے اس کی کیا حیثیت ہے اس کا کوئی ذکر نہیں ہوتا۔ اس اندازِ خویش پروری نے ان شعرا کو بے لگام بنانے میں سب سے زیادہ حصّہ لیا ہے۔ ہاں تو ذکر تھا مجروؔح کے برمحل الفاظ استعمال کرنے اور غزل کو نظم نہ بنانے کا۔ کسی تبصرے کے بجائے میں ان کی ایک غزل نقل کرتا ہوں جس سے اس غلط گوئی کا اندازہ ہوگا اور معلوم ہوگا کہ ایسی غزلیں کتنا ناقابلِ التفات ہیں:

امن کا جھنڈا اس دھرتی پر کس نے کہا لہرانے نہ پائے
یہ بھی کوئی ہٹلر کا ہے چیلا مار لے ساتھی جانے نہ پائے
امن و محبّت کے سائے میں کھلتے ہیں دل اُگتی ہے جوانی
اب نہ اُگائے لاش یہ دھرتی جنگ لہو برسانے نہ پائے
صدیوں کے ورگوں سے نکل کر روپ نکھارا ہے انساں نے
مشکل سے سلجھے ہیں جو گیسو کوئی انھیں الجھانے نہ پائے
اپنے ہی سنکٹ کے بھنور میں چکرائی ٹرومین کی نیّا
ڈھونڈتی ہے تنکے کا سہارا تنکا بھی کام نہ آنے پائے
امن ترا جیون کا نغمہ امن اس کا ہے موت کا نغمہ
سرخ ہی گل ہے سرخ لہو بھی آنکھ یہ دھوکا کھانے نہ پائے

امن کا جھنڈا، ہٹلر کا چیلا، مار لے ساتھی، لاش اگانا، صدیوں کے ورگوں، سنکٹ کا بھنور، ٹرومین کی نیّا، اس میں شک نہیں کہ یہ سب لفظ غزل کے لیے نئے ہیں اور آج تک کسی بدذوق و کم نظر شاعر نے ان کو غزل میں استعمال نہیں کیا ہے۔ سب سے پہلے یہ سعادت مجروؔح ہی کو حاصل ہوئی ہے، لیکن درحقیقت کیا یہ غزل میں کھپ گئے ہیں اور کیا اس غزل کو غزل کہا جا سکتا ہے۔

سردؔار جعفری نے ''تعارف'' میں مجروؔح کے حسبِ ذیل اشعار محاسن کے تحت نقل کیے ہیں:

آتی ہی رہی ہے گلشن میں اب کے بھی بہار آئی ہے تو کیا
ہے یوں کہ قفس کے گوشوں سے اعلانِ بہاراں ہونا تھا

جبیں پر تاجِ زر، پہلو میں زنداں، بینک چھاتی پر
اٹھے گا بے کفن کب یہ جنازہ ہم بھی دیکھیں گے

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے
اہلِ دل اُگائیں گے خاک سے مہ و انجم
اب گہر سبک ہوگا جو کے ایک دانے سے
من چلے بنیں گے اب رنگ و بو کے پیراہن
اب سنور کے نکلے گا حُسن کارخانے سے

دشمن کی دوستی ہے اب اہلِ وطن کے ساتھ
ہے اب خزاں چمن میں نئے پیرہن کے ساتھ
سر پر ہوائے ظلم چلے سَو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

دستِ منعم مری محنت کا خریدار سہی
کوئی دن اور میں رسوا سرِ بازار سہی
بول کچھ بول مقیّد لبِ اظہار سہی
سرِ منبر نہیں ممکن تو سرِ دار سہی
آنے دے باغ کے غدار مرا روزِ حساب
مانگے تنکا نہ ملے گا یہی گلزار سہی

حالاں کہ ان اشعار میں غزل کے نقطۂ نظر سے کوئی حسن نہیں ہے۔ مفہوم کے اظہار میں تیزی ہے، لیکن شدّتِ تاثیر قطعاً نہیں ہے۔ اس کی بڑی وجہ وہی ترقّی پسند ادب کا تبلیغی نظریہ ہے۔ ایسا سارا کلام جس میں اشتراکیت کے فضائل یا اس کے متعیّن کردہ موضوعات کا بیان ہو وہ ان حضرات کے لیے قدر و قیمت رکھتا ہے، خواہ اس میں شعری عناصر میں سے ایک عنصر بھی نہ ہو اور وہ سارا کلام جس میں حسن و بیان و حسنِ ادا کے ساتھ عام حقائق کا بیان ہو وہ قطعاً مردود ہے کیوں کہ اس سے تحریک کو کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ ادب برائے زندگی سے چل کر ادب برائے تبلیغ پر آ جانا ادب کے لیے ایک مستقل خطرہ ہے۔

اب میں اس مجموعے کے دوسرے پہلو یعنی زبان و بیان کے متعلّق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ مجروحؔ کے اچّھے اشعار دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے اندر شعر کہنے کی نہایت عمدہ صلاحیت ودیعت کی گئی ہے یعنی وہ فطری شاعر ہیں۔ لیکن انھوں نے ترقّی پسندی کے چکر میں پڑ کر اپنی اس صلاحیت کو بُری طرح مجروح کر لیا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں زبان و بیان کی فحش غلطیاں اتنی زیادہ ملتی ہیں کہ تعجّب ہوتا ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ اگر انھوں نے اس طرف توجّہ نہیں کی تو ان کے کلام میں کبھی وہ بلندی اور حسن نہیں پیدا ہو سکتا جس سے قبولِ عام کی سند ملتی ہے اور بقائے دوام کی ضمانت ہاتھ آتی ہے۔ کچھ نہ کچھ خامیاں ہر شخص کے یہاں ہوتی ہیں لیکن ان کی نوعیت دوسری ہوتی ہے۔ مجروحؔ کے یہاں تو یہ عالم ہے جیسے شاعر جان بوجھ کر صحیح راستے سے کترا کر چل رہا ہو۔ ترقّی پسند شعرا میں ایک مستقل بُرائی یہ بھی ہے کہ یہ لوگ مواد پر ساری توجّہ مرکوز رکھتے ہیں اور طرزِ ادا کو بالکل نہیں دیکھتے ہیں۔ کچھ ایسے مقامات پیش کرتا ہوں:

کہاں وہ شب کہ ترے گیسوؤں کے سائے میں
خیالِ صبح سے پھر آستیں بھگو دیتے!
بہانے اور بھی ہوتے جو زندگی کے لیے
ہم ایک بار تری آرزو بھی کھو دیتے

دونوں اشعار کی ردیف غلط ہے۔ پہلے شعر میں ’’آستیں بھگو لیتے‘‘ کا محل ہے اور دوسرے میں آرزو چھوڑ دیتے ہیں کیوں کہ آرزو کھو دینا غلط ہی نہیں غیر فصیح بھی ہے۔

وہ تک رہے تھے ہمیں ہنس کے پی گئے آنسو
وہ سُن رہے تھے ہمیں کہہ سکے نہ افسانے

مصرعۂ اوّل میں ''وہ تک رہے تھے'' نہایت کریہہ ہے:

شمع بھی اُجالا بھی میں ہی اپنی محفل کا
میں ہی اپنی منزل کا راہبر بھی راہی بھی

شعر کی بندش نہایت سست ہے نیز کسی فعل کے نہ ہونے سے اور نا گوار کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

بہ وقتِ بادہ نوشی جب نچوڑی آستیں میں نے
وہ بعد عرض مطلب ہائے رے شوقِ جواب اپنا

''بہ وقت'' کے بجائے ''وقت بادہ نوشی'' زیادہ فصیح ہے اور ''ہائے رے'' سے ابتذال ٹپکتا ہے۔

وہ لجائے میرے سوال پر کہ اٹھا سکے نہ جھکا کے سر
اُڑی زلف چہرہ پہ اس طرح کہ شبوں کے راز مچل گئے
وہی بات جو وہ نہ کہہ سکے مرے شعر و نغمے میں آگئی
وہی لب نہ میں جنھیں چھو سکا قدحِ شراب میں ڈھل گئے
میرے کام آگئیں آخرش یہی کاوشیں یہی گردشیں
بڑھیں اس قدر مری منزلیں کہ قدم کے خار نکل گئے

پہلے شعر کے مصرعۂ اوّل میں ''وہ لجائے'' کے بجائے ''وہ یوں لجائے'' یا اس کے مماثل کوئی لفظ ہونا چاہیے تاکہ دوسرے جز ''کہ اٹھا سکے نہ جھکا کے سر'' سے توازن قائم رہے۔ اس کی نثر اس طرح ہوگی: ''وہ میرے سوال پر اس طرح لجائے کہ سر جھکا کے نہ اٹھا سکے''۔ دوسرے شعر میں ہونٹوں کا قدح شراب میں ڈھل جانا میری سمجھ میں نہیں آیا۔ تیسرے شعر میں ذوق کا تقاضا ہے کہ ''قدم کے خار'' کے بجائے ''تلووں کے کانٹے'' ہونا چاہیے۔

آہ جاں سوز کی محرومیِ تاثیر نہ دیکھ
ہو ہی جائے گی کوئی جینے کی تدبیر نہ دیکھ

دوسرے مصرعے کی ردیف ''نہ دیکھ'' زائد ہے۔ مفہوم صرف اتنا ہے کہ ''کوئی جینے کی تدبیر ہو ہی جائے گی''

بن گئی ہے مستی میں دل کی بات ہنگامہ
قطرہ تھی جو ساغر میں لب تک آ کے طوفاں ہے

میرے شکوۂ غم سے عالمِ ندامت میں
اس لب تبسّم پر شمع سی فروزاں ہے

پہلے شعر کا دوسرا مصرعہ نہایت بے سروپا ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ جو شراب ساغر میں ایک قطرہ تھی وہ لب تک آ کے طوفان ہے اور یہ کوئی بات نہیں ہوئی۔ شراب صرف لب تک آ کے طوفان نہیں بنتی بل کہ اس کے پینے کے بعد طوفان اُٹھتا ہے اور اسی طرح ساغر میں اس کا ایک قطرہ نہیں ہوتا اور اگر ایک قطرہ ہے تو اس کے لب تک آنے کا سوال نہیں پیدا ہوتا۔ دوسرے شعر میں ''لب تبسّم'' استعمال کرنا ترقّی پسند ادب میں جائز ہو تو ہو ویسے تو معمولی پڑھا لکھا بھی اس کو سُن کر ہنسے گا۔

جمالِ صبح دیا رُوئے نوبہار دیا
مری نگاہ بھی دیتا خدا حسینوں کو

بہار کا منھ نہیں ہوتا۔ نیز جمالِ صبح کے مقابلے رُوئے نوبہار یوں بھی غلط ہے، اس کے بجائے رنگ، کیف یا ایسا ہی کوئی لفظ آنا چاہیے۔

غمِ جہاں کو غمِ دل بنانے کے کچھ نہ ملا
کہ جس سے زیست کو راحت ملے وہ کام کریں

دونوں مصرعے دولخت ہیں۔ ہاں اگر دوسرے مصرعے کا ''کہ'' نکال دیا جائے تو البتہ ایک مفہوم پیدا ہو سکتا ہے۔

پھر اٹھ کے گرم کریں کاروبارِ زلف و جنوں
پھر اپنے ساتھ اسے بھی اسیرِ دام کریں

''کاروبار گرم کرنا'' کوئی زبان نہیں ہے۔

تقدیر کا شکوہ بے معنی جینا ہی تجھے منظور نہیں
آپ اپنا مقدر بن نہ سکے اتنا تو کوئی مجبور نہیں
وہ کون سی صبحیں ہیں جن میں بیدار نہیں افسوں تیرا
وہ کون سی کالی راتیں ہیں جو میرے نشے میں چور نہیں

پہلے شعر میں ''نہ بن سکے'' کے بجائے ''نہ بنا سکے'' کا محل ہے یعنی ''اتنا تو کوئی مجبور نہیں کہ اپنا مقدر آپ نہ

بنا سکے''۔ دوسرے شعر کا مصرعۂ ثانی میری سمجھ میں نہیں آیا کیوں کہ رات کا شاعر کے نشے میں چور ہونا کوئی نہایت اونچی بات ہے جو مجھ جیسے کم سواد کی سمجھ میں نہیں آسکتی۔

رفتہ رفتہ منقلب ہوتی گئی رسمِ چمن
دھیرے دھیرے نغمۂ دل بھی فغاں بنتا گیا
دہر میں مجروحؔ کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

یہاں دھیرے دھیرے نہایت نامانوس ہے۔ قاعدہ یہ ہے کہ شعر میں جتنے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں وہ باہم متناسب ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہیں ہوتا ہے تو صوتی اعتبار سے نہایت ناگوار کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس شعر میں رفتہ رفتہ، منقلب، رسمِ چمن، نغمۂ دل فغاں جیسے پاکیزہ و لطیف فارسی و عربی الفاظ آئے ہیں ان کے ساتھ دھیرے دھیرے لانا صوتی حُسن اور فصاحتِ کلام کی طرف سے آنکھیں بند کر لینا ہے۔ دوسرے شعر میں مضمون کو چھو کر جاوداں بنایا گیا ہے۔ یہ کوئی طلسمی عمل معلوم ہوتا ہے ورنہ ظاہر ہے کہ مضمون کوئی مادی چیز نہیں جس کو چھوا جا سکے۔

چین کا نوسنسار دیکھو، دھرتی کا سنگار تو دیکھو
قید سے چھوٹا روپ وطن کا تیور دیکھ تلنگانے کے

پہلے مصرعے میں نوسنسار غلط ہے، نیا سنسار ہونا چاہیے۔ نو صفت ہے اور فارسی میں صفت موصوف کے بعد آتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں روپ کا قید سے چھوٹنا بھی محلِ نظر ہے۔ روپ نکھر آیا وغیرہ تو سنا تھا لیکن روپ زنداں میں قید بھی ہوتا ہے یہ آج ہی سنا۔ یعنی روپ کو پہلے ایک شخص فرض کیا پھر اس کو وطن کے چہرے پر سوار کیا اس طرح وہ قید خانے میں پہنچا پھر وہاں سے اس کو آزاد کرایا۔ سبحان اللہ! اسی قبیل کا ایک اور شعر دیکھیے:

امن و محبت کے سایہ میں کھلتے ہیں دل اگتی ہے جوانی
اب نہ اُگائے لاش یہ دھرتی جنگ لہو برسانے نہ پائے

جوانی اور لاش کا اُگنا ملاحظہ فرمایا۔ یہ ہے سردار جعفریؔ کے الفاظ میں وہ خوبی کہ نئے نئے لفظ غزل میں

اس طرح آئے ہیں کہ جزوِ غزل بن گئے ہیں۔

آیا ہے ہمارے ملک میں بھی اک دورِ زلیخائی یعنی
اب وہ غمِ زنداں دیتے جن کو غمِ زنداں ہونا تھا
اب کھل کے کہوں گا ہر غمِ دل مجروحؔ نہیں وہ وقت کہ جب
اشکوں میں سنانا تھا مجھ کو آہوں میں غزل خواں ہونا تھا

پہلے شعر کا دوسرا مصرعہ یکسر غلط ہے۔ غمِ زنداں دیتے ہیں اور غمِ زندہ ہونا تھا دونوں صحیح نہیں۔ مفہوم یہ ہے کہ جو لوگ اس سے پہلے قیدِ فرنگ کو بُرا کہتے تھے آج وہ خود دوسروں کو زنداں میں بھیج رہے ہیں۔ اس کو اس طرح کہنا ''وہ غمِ زنداں دیتے ہیں، جن کو غمِ زنداں ہونا تھا'' بے تکی سی بات ہے۔ غمِ زنداں دینا زبان کے بھی خلاف ہے اور اس سے مفہوم بھی مکمّل طور پر واضح نہیں ہوتا۔ دوسرے شعر میں بھی یہی بات ہے، اشکوں میں سنانا تھا اور غزل خواں ہونا تھا کے بجائے سناتا تھا اور غزل خواں ہوتا تھا صحیح ہے۔

اہلِ دل اُگائیں گے خاک سے مہ و انجم
اب گہر سبک ہوگا جو کے ایک دانے سے
منچلے بنیں گے اب رنگ و بو کے پیراہن
اب سنور کے نکلے گا حسن کارخانے سے
اب جنوں پہ وہ ساعت آپڑی کہ اے مجروحؔ
آج زخمِ سر بہتر دل پہ چوٹ کھانے سے

''مہ، و انجم اُگانا'' زبان کے ساتھ تمسخر کرنا ہے۔ دوسرے مصرعے میں سبک ارزاں کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے جو بالکل غلط ہے۔ یہی حال کارخانے سے حُسن کے سنور کر نکلنے کا ہے۔ معلوم نہیں وہ کون سا کارخانہ ہوگا جہاں مشاطگیِ حسن کی جائے گی۔ غالباً اشتراکیت کے دورِ حکومت میں گھر کے اندر بناؤ سنگار ممنوع ہوگا اور ملے جلے کام کرنے کے طریقوں کے ماتحت ہر صبح شہر کے سارے نگارانِ زہرہ جبیں برہنہ کر کے کارخانے میں جمع کر دیے جایا کریں گے اور وہاں ''منچلے'' رنگ و بو کے پیراہنوں سے پہلے انھیں آراستہ کریں گے پھر کسی خاص عمل کے ذریعے سے سب کو سنوار دیا جایا کرے گا... تیسرے شعر

میں ساعت آپڑی غلط ہے، وقت پڑ گیا بولتے ہیں۔

بول کچھ بول مقیّد لبِ اظہار سہی　　سرِ منبر نہیں ممکن تو سرِ دار سہی
حل تو ہونا ہے مگر مسئلہ تشنہ لبی　　ساغرِ خشک ابھی عقدۂ دشوار سہی

لبِ اظہار مقیّد ہیں کبھی نہیں کہتے۔ ہونٹوں پہ مہر لگا دی ہے یا لب سی دیے گئے ہیں مستعمل ہے۔ ان حضرات کو اس بات کا بالکل پتا نہیں کہ ہر لفظ ہر جگہ استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ ایک ترقّی یافتہ زبان کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں ایک مفہوم کو ادا کرنے کے لیے متعدّد الفاظ ہوتے ہیں۔ لیکن ہر لفظ کا محلِ استعمال و اندازِ استعمال جدا ہوتا ہے یہ نہیں ہوتا کہ جو لفظ جہاں چاہا استعمال کر لیا۔ پھر ایسی ہی باتوں پر جب ان کو کم نظر اور کم علم کہا جاتا ہے تو چراغ پا ہو جاتے ہیں۔ یہی حال ساغرِ خشک کا ہے کیوں کہ خشک ہونا اور خالی ہونا دو علاحدہ باتیں ہیں۔

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے
وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے

یہاں ردیف زائد ہے اور غلط۔ بات صرف اتنی ہے کہ ''وادیوں میں ہر طرف ترانے ناچیں گے'' سے کے ہونے سے تو اس میں اشتباہی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو مفہوم شعر کے منافی ہے۔

جس دم یہ سنا ہے صبحِ وطن محبوس فضائے زنداں میں
جیسے کہ صبا اے ہم وطنو، بیتاب ہم آئے زنداں میں
ہو تیغِ اثر زنجیر قدم پھر بھی ہیں نقیبِ منزل ہم
زخموں سے چراغِ راہگذر بیٹھے ہیں جلائے زنداں میں
صد چاک فریبِ امن و سکوں عریاں ہے انسانی کا جنوں
کچھ خوں سے شہیدوں نے اپنے وہ گل ہیں کھلائے زنداں میں
یہ جبرِ سیاست یہ انسان، مظلوم آہیں، مجبور فغاں
زخموں کی مہک داغوں کا دھواں مت پوچھ فضائے زنداں میں
گل بنتی ہے شاید خاکِ وطن شاید کہ سفر کرتی ہے خزاں
خوشبوے بہاراں ملتی ہے کچھ دن سے ہوائے زنداں میں

پہلے شعر کا دوسرا مصرعہ اندازِ بیان کے اعتبار سے درست نہیں ہے۔ اس کی صحیح نثر یوں ہوگی: ''ہم زنداں میں ایسے بیتاب ہوکر آئے جیسے صبا آتی ہے'' صبا کے ساتھ کسی فعل کے نہ ہونے سے اندازِ بیان میں ژولیدگی پیدا ہوگئی ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ اوّل میں ''تیغ اثر'' کی ترکیب معنی سے بے نیاز ہے۔ تیغِ اثر کا زنجیر قدم بن جانا اور پھر قدموں کو روک لینا مہمل بات ہے۔ تیسرے شعر میں ''صد چاک فریبِ امن وسکوں'' بھی صحیح نہیں ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ امن وسکوں کا فریب کھل گیا، لیکن صد چاک سے یہ مفہوم ادا نہیں ہوتا ہے۔ ہاں اگر امن وسکوں کے ساتھ کوئی ایسا لفظ لایا جائے جس کا چاک ہونے سے کوئی تعلّق ہو تو البتہ صحیح ہوسکتا ہے۔ مثلاً دامنِ امن وسکوں چاک ہوگیا۔ لیکن اسی طرح شعر ضابطے کے اندر آجائے گا اور ترقّی پسندی کی نمایش نہیں ہوسکے گی۔ چوتھے شعر میں مظلوم آہیں اور مجبور فغاں بھی غلط ترکیبیں ہیں یا تو مظلوموں کی آہیں اور مجبوروں کی فغاں ہونا چاہیے یا مجبورِ فغاں بہ ترکیبِ اضافی ہو اور اسی طرح آہ کو بھی مضاف الیہ بنایا جائے۔ پانچویں شعر میں ''خاکِ گل بنتی ہے'' زبان کے دائرے سے یکسر خارج ہے۔ اس بات کو دوسرے مناسب الفاظ میں اس سے زیادہ عمدہ اور صحیح طریقے سے کہا جاسکتا ہے۔

سر پر ہوائے ظلم چلے سَو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

پہلا مصرعہ نہایت بے ڈھنگا ہے۔ ہوا کا سر پر چلنا اور سو جتن کے ساتھ نہایت طفلانہ غلطیاں ہیں۔ مفہوم صرف اتنا ہے کہ خواہ ظلم کتنے ہی ہوں میرے ماتھے پر شکن نہیں پڑتی۔ اس کے لیے اتنے پاپڑ بیلے گئے ہیں۔ چوں کہ دوسرے مصرعے میں کلاہ کج آگیا ہے اس لیے ہوا کو سر پر چلایا گیا ہے اسی لیے کہا جاتا ہے کہ غزل پندرہ بیس سال کی مشق اور استاد کی اصلاح کے بعد آتی ہے اور ایسی رعایتوں کا سلیقہ اساتذہ کے کلام کے مسلسل مطالعے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔

بھڑکی ہوئی یہ آگ ترے لالہ زار کی
پھونکے گی تجھ کو خون بھرے پیرہن کے ساتھ

یہاں ''بھڑکتی ہوئی آگ'' ہونا چاہیے۔

میں ہزار شکل بدل چکا چمنِ جہاں میں سُن اے صبا
کہ جو پھول ہے ترے ہاتھ میں یہ مرا ہی لختِ جگر نہ ہو

ترے پا زمیں پہ رُکے رُکے ترا سر فلک پہ جھکا جھکا
کوئی تجھ سے بھی ہے عظیم تر یہی وہم تجھ کو مگر نہ ہو

پہلے شعر میں جس آواگون کا بیان کیا گیا ہے وہ میری سمجھ میں نہیں آیا۔ مفہوم سے قطع نظر ''ہزار شکل'' کے بجائے ''ہزار شکلیں'' ہونا چاہیے۔ دوسرے شعر میں ''پا زمیں پہ رُکے رُکے'' تو بالکل ٹھیک، لیکن اس کے مقابل ''سر فلک پہ جھکا جھکا'' غلط ہے۔ پیر تو زمیں پہ ہوتا ہے اور اس پہ رکتا ہے لیکن سر آسمان پر نہ ہوتا ہے اور نہ اس پر جھکتا ہے۔ ہاں فلک کے سامنے ضرور جھکتا ہے۔

نوا ہے جاوداں مجروحؔ جس میں روح ساعت ہو
کہا کس نے مرا نغمہ زمانے کے چلن تک ہے

مصرعۂ اوّل میں صرف نوا کے بجائے وہ نوا ہونا چاہیے۔ اس کی نثر یوں ہوگی: ''اے مجروحؔ وہ نوا جاودانی ہے جس میں روحِ عصر ہو''۔ اسی طرح ''روحِ ساعت'' روحِ عصر کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے جو صحیح نہیں، کیوں کہ ساعت اور عصر بالکل مختلف المعنی الفاظ ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''زمانے کے چلن'' کا بھی یہی حال ہے۔

یہ بے شمار اغلاط میں سے کچھ غلطیوں کا سرسری جائزہ تھا، اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ زبان و بیان کی صحت و خوبی جو دراصل غزل کے حُسن اور اس کے اثر کی ضامن ہے، اس سے کتنی بے نیازی برتی گئی ہے اور کس بے دردی کے ساتھ اس پر مشقِ ستم کی گئی ہے۔

کتاب کے شروع میں سردارؔ جعفری کے تعارف کے بعد قاضی عبدالغفار صاحب کا پیش لفظ بھی شامل ہے۔ میں نے اس وقت تک قصداً اس کا ذکر نہیں کیا کیوں کہ قاضی صاحب کا اس کتاب پر پیش لفظ لکھنا لہو لگا کے شہیدوں میں داخل ہونا ہے۔ قاضی صاحب انجمن ترقّی اردو کے معتمدِ عمومی ہیں۔ گویا پہلے جس جگہ مولوی عبدالحق صاحب جیسا بالغ نظر محقق و مبصّر تھا وہ جگہ موصوف کو ملی ہے۔ اس سے ان کی عظمتِ جاہ کا اندازہ ہوسکتا ہے۔ عبدالحق کے مقدّمے صاف گوئی اور تنقیدی دیانت کے جیتے جاگتے نمونے ہیں۔ لیکن ان کے جانشین قاضی صاحب کا یہ پیش لفظ محض ترقّی پسندوں میں مقبول ہونے کی خاطر مدح سرائی کا شاہکار ہے کیوں کہ انھوں نے بعض باتیں سردارؔ جعفری سے بھی دو قدم آگے بڑھ کر لکھ دی ہیں۔

انجمن ترقی اردو کی ایک خاص خصوصیت یہ تھی کہ وہاں سے نہایت بلند پایہ کتابیں شائع ہوتی تھیں اور عموماً ایسی کتابوں کا انتخاب کیا جاتا تھا جن کو دوسرے پبلشر عدمِ شہرت یا زیادہ نفع نہ ملنے کی امید پر شائع کرنا منظور نہیں کرتے تھے۔ ''غزل'' جیسی بے کار کتابیں انجمن نے کبھی شائع نہیں کیں۔ یہ بدعت قاضی صاحب ہی کے دم قدم سے شروع ہوئی ہے۔ ترقّی پسند مصنّفین کے پاس خود مضبوط پریس نشر و اشاعت کا کافی سامان موجود ہے اور ان کی پبلسٹی کرنے والے بھی ہر طرف سرگرمِ کار ہیں۔ ایسی کتابیں تو وہاں بہر طور شائع ہو سکتی ہیں۔ انجمن سے تو ایسی کتابیں شائع ہونا چاہئیں جن کو یا تو عام پبلشر شائع نہ کر سکیں اور ان کی ادبی قدر و قیمت متعیّن ہو یا پھر وہ کتابیں جو ترقّی پسند مصنّفین ہی کیوں نہ ہوں لیکن کوئی وقیع حیثیت رکھتی ہوں (اور ایسی کتابیں بہت کم ملیں گی) اور زیادہ صحیح بات تو یہ ہے کہ وہاں سے خالص تحقیقی مسائل پر قدیم و جدید کتب شائع ہونا چاہئیں، بالخصوص قدیم کتابیں کہ ان کو دوسرے شائع کرنا پسند نہیں کرتے۔

انجمن ترقّی اردو کی مجلس منتظمہ کے بیش تر ممبر خود محقق اور بلند پایہ ادیب ہیں خصوصاً پروفیسر مسعود حسین صاحب رضوی (سابق صدر شعبۂ فارسی و اردو لکھنؤ یونی ورسٹی) کہ موصوف کی عمر کا بیش تر حصّہ ادبی تحقیق ہی میں بسر ہوا ہے اور موصوف کے بلند ادبی معیار اور بے مثل ذوقِ سلیم سے میں اچھی طرح واقف ہوں۔ ایسے بلند پایہ ادیبوں اور صاحبِ نظر افراد کے موجود ہوتے ہوئے ایسی مکتبی کتابوں کا انجمن سے شائع ہونا ستم ظریفی ہی ہے۔ لطف یہ ہے کہ قاضی صاحب خود ایک بلند پایہ صحافی اور شہرت یافتہ ادیب ہیں۔ پھر ان کا اس طرح ارزاں شہرت کا شیدائی ہونا تعجب خیز ہے۔ ایک بات قاضی صاحب سے عرض کروں۔ قاضی صاحب جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے، مشہور ادیب بھی ہیں، لیکن نہ معلوم یہ ترقّی پسندی کا فیض ہے یا کسی اور چیز کا کہ اس کتاب کے صرف چار صفحوں کے پیش لفظ میں قاضی صاحب نے عجوبہ نگاری کے عجیب عجیب نمونے پیش کیے ہیں جن میں سے میں صرف دو جملے نقل کرتا ہوں۔ مجروحؔ کے متعلّق لکھتے ہیں:

''جنھوں نے تغزل کے وجدان میں اپنی بیتاب روح کو عریاں کیا ہے۔''

تغزل کا وجدان میرے لیے بالکل نئی چیز ہے، پھر اس میں روح کو عریاں کرنا اس سے بھی زیادہ حیرت خیز ہے۔ بہر حال اس جملے کا مفہوم کچھ بھی ذہن نشیں نہیں ہوا۔ شاید یہ کوئی نئی صفتِ بیان یا نیا اسلوب

ہے۔ دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''اس کا رشتہ زندگی کے حاضر حقائق سے بہت استعمار ہے۔''

حقائقِ حاضرہ صحیح مرکّب ہے کیوں کہ فارسی میں بالعموم صفت بعد کو آتی ہے اور ترکیبِ فارسی کی صورت میں اس کی یہی صورت ہونی چاہیے۔ لیکن اس طرح شاید ترقّی پسندی کی کج خرامی کا مظاہرہ نہ ہو پاتا۔ قاضیؔ صاحب نے مجروحؔ کے صرف تین شعر اپنے مضمون میں مثال کے طور پر پیش کیے ہیں اور لطف کی بات یہ ہے کہ ان میں سے دو شعر غلط ہیں، وہ دونوں شعر حسبِ ذیل ہیں:

شمع بھی اجالا بھی میں ہی اپنی محفل کا
میں ہی اپنی منزل کا راہبر بھی راہی بھی

دہر میں مجروحؔ کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا

(میں ان اشعار کے اسقام اس سے قبل لکھ چکا ہوں۔) ایک پڑھے لکھے ادیب کا محض رعایت و مصلحت کی بنا پر اتنا بدذوق ہو جانا حیرت خیز بھی ہے اور عبرت آفریں بھی۔

کسی کی جب کوئی تقلید کرتا ہے میں روتا ہوں
ہنسا گل کی طرح غنچہ جہاں اس کا دہن بگڑا

(تحریک، دہلی، بیس سالہ انتخاب نمبر، اکتوبر 1954، ص174 تا 184)

○○○

’’پیامِ کیف‘‘ میری نظر میں

مشہور ادیب و نقاد مرزا احسان احمد صاحب احسانؔ اعظم گڑھی کا مجموعۂ کلام ’’پیامِ کیف‘‘ میرے سامنے ہے۔ احسانؔ صاحب لکھنوی دبستان کی بے روح شاعری کو ہمیشہ سے بُرا کہتے آئے ہیں۔ وہ اصغرؔ گونڈوی مرحوم کے حد سے زیادہ عقیدت مند ہیں اور ان کی رائے میں تغزل کا صحیح معیار یہ ہے کہ اس سے روح کو سرمایۂ نشاط حاصل ہو۔ ان کا خیال ہے کہ سوزِ غم بجائے خود پیامِ کیف ہے اور اس سے دل میں کیفِ محبت کا اضافہ ہونا چاہیے۔

لکھنؤ کے دبستانِ شاعری پر ایک دور ایسا گزرا ہے جس میں غم کی ہر لے ’’آوازۂ مرگ‘‘ کے تاثرات پر ختم ہوتی تھی اور یہ رنگ اتنا غالب ہو گیا تھا کہ ہر شاعر ڈوبتی ہوئی نبضوں سے لے کر کافور کفن تک ہر منزل کا پورا پورا بیان کرنا اپنا فرض سمجھتا تھا۔ پھر چوں کہ لکھنؤ میں اُس وقت خاص حالات کی بنا پر ایسا ماحول تھا جس میں ہر چیز غلط جذباتیت اور تصنّع کے رنگ میں رنگ چکی تھی، اس لیے آہِ صبح گاہی کے بجائے ’’گریۂ نیم روز‘‘ اور فغانِ نیم شبی کے بجائے ’’نالۂ سرِ مجلس‘‘ نے سندِ قبول حاصل کی۔ طبیعتوں کو عشق کے اضطرابِ پنہاں کے بجائے لاش و کفن کے بیان میں زیادہ دل کشی معلوم ہوئی اور لوگوں نے تصویرِ درد بننے کے بجائے ’’نخلِ ماتم‘‘ بننا زیادہ پسند کیا۔ آپ اس دور کے کسی لکھنوی غزل گو کا دیوان اُٹھا لیجیے اس میں ایک بات صاف طور پر معلوم ہوگی کہ غمِ محبت کا تعلّق اضطرابِ دل کے بجائے رنگ روے بیمار سے ہے، اس رنگِ تغزل کا ردِّ عمل بہت جلد ہوا، اس اعتبار سے احسانؔ صاحب کا یہ کہنا کہ:

ہزار صنعتیں ایجاد لکھنؤ نے کیں   سرورِ روح کا لیکن نشاں نہیں ملتا

کچھ غلط نہیں ہے، اس لیے مرزا صاحب نے ہر جگہ سختی سے اس بات کا لحاظ رکھا ہے کہ تغزل میں غمِ محبّت کا ایسا بیان ہو جس سے پاکیزگیِ محبّت میں مدد ملے اور جو محبّت کرنے والے دل کو دل حسرت زدہ بنانے کے بجائے جذباتِ کیف سے لبریز کر دے۔

احسانؔ صاحب شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ادیب و نقّاد بھی ہیں۔ ان کو تو یہ بات معلوم ہونا چاہیے کہ سوز و گداز غزل کا ایک بنیادی عنصر ہے۔ محبّت کا تعلّق اگر اسی دنیاے آب و گِل کے کسی سانس لیتے ہوئے محبوب سے ہے تو اس کے بیان میں مختلف النوع جذبات کا اظہار لازمی سا ہے۔ ایک محبّت کرنے والا شکوۂ ہجر سے لے کر نشاطِ وصل اور دردِ اضطراب سے لے کر مسرّتِ یقین تک کی ہر منزل سے گزرتا ہے۔ اور وہ ان سارے جذبات کو پُر جوش انداز سے بیان کرتا ہے۔ اب اگر آپ اس سے مطالبہ کریں کہ وہ نشاطِ وصل یا یقینِ وعدہ کی مسرّت کا تو بیان کرے، لیکن غمِ ہجر کا بیان نہ کرے۔ یا پھر اس کو اس طرح بیان کرے کہ اس سے ''بوے خوں'' نہ آتی ہو، تو یہ ایک غیر معقول مطالبہ ہوگا۔ سوز و گداز اور گداختگی و برشتگی عشق کی سب سے زیادہ مشتعل کیفیت ہے۔ پھر یہ کس طرح ممکن ہے کہ وہ جذبہ جو بہ نسبت دوسرے جذبات کے زیادہ متاثّر کرنے والا ہے۔ اس کا بیان اس طرح کیا جائے کہ اس میں سے دل دکھا دینے والے عناصر ختم ہو جائیں۔

اصل میں ایسے مقامات پر ایک دل چسپ مغالطہ ہو جاتا ہے، محبّت کے مختلف مدارج ہیں۔ بعض لوگ اپنی ہی جنس کے کسی فرد سے محبت کرتے ہیں، کچھ لوگ انسانی مادّیت سے دامن کش ہو کر ذاتِ قدسی صفات کی وسعتوں میں گم ہو جانا پسند کرتے ہیں اور بعض لوگ ایسے ہیں جو دنیا کی ہر خوب صورت چیز کے متعلّق صرف اظہارِ پسندیدگی کرنا مناسب سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان کیفیات کا بیان بھی مختلف ہوگا۔ مثلاً میرؔ کی محبت اسی گہوارۂ غم سے متعلّق تھی جسے دنیا کہتے ہیں اور دردؔ و اصغرؔ کی پرواز سدا پردۂ حریمِ قدس کی جانب تھی۔ اب اگر کوئی شخص کہے کہ میرؔ کا دردِ عشق واصغرؔ کے عشقِ پاکیزہ تک نہیں پہنچتا ہے، تو یہ ایک مہمل سی بات ہوگی۔

دبستانِ لکھنؤ کے شعرا کے یہاں جو بیانِ درد ہے وہ ان میں سے کسی بھی نوع کی محبت سے متعلّق نہیں، بل کہ اس کو بیانِ درد کہنا بھی نہیں چاہیے۔ ان شعرا کے یہاں تو ہر چیز تصنّع سے گراں بار ہوتی تھی اس لیے ان کے غم کو غمِ محبت سمجھ کر اس پر تنقید کرنا یا اس سے اظہارِ نفرت کرنا صحیح نہیں ہے۔ لکھنؤ کے عام

ماحول پر عیش وعشرت کا رنگ چھایا ہوا تھا، لیکن عقیدت و رسم کے طور پر ابتدا ہی سے سوگواریت سے دست وگریباں رہنا پڑتا تھا۔ ان دو متضاد محرکات کے دو مختلف اثرات کارفرما رہتے تھے۔ چوں کہ ذہنی طور پر یہ شعرا اس رنگ میں اتنے رنگ چکے ہوتے تھے کہ ان میں دوسرے محرکات کو جزوِ اعظم کی حیثیت سے قبول کرنے کی صلاحیت نہیں رہتی تھی۔ لہٰذا مختلف مواقع پر ان دونوں مختلف النوع جذبات کا اظہار ہوتا رہتا تھا اس لیے لکھنوی رنگِ تغزل میں صرف بیانِ غم پر اعتراض کرنے کے بجائے اس پورے ادب اور اس کے محرکات پر اعتراض یا گفتگو کرنے کی ضرورت ہے۔

احسانؔ صاحب، اصغرؔ مرحوم کے پرستار اور ان کے رنگِ سخن کے شیدائی ہیں۔ اصغر کے یہاں جو نشاط آفریں کیفیت ہے وہ اردو غزل میں آپ اپنی مثال ہے۔ لیکن اصغرؔ کے یہاں جو نشاطیہ کیفیت پائی جاتی ہے اس کا تعلّق اندازِ بیان اور تخیلِ ملکوتی سے ہے۔ اس کو کیفیاتِ محبت سے کوئی تعلّق نہیں ہے۔ اصغرؔ اسی دُنیا کے فرد تھے۔ لیکن ان کے تخیّلات ہمیشہ لاہوت و جبروت پر پرواز کرتے رہتے تھے۔ ان کے یہاں اس غمِ محبت کا بیان نہیں ہے، جو دو دلوں کے دھڑکنے سے پیدا ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کا غم نشاطِ روح پیدا کرتا ہے۔ لیکن اگر کوئی شخص یہ چاہے کہ ہر غم نشاطِ روح پیدا کرے تو یہ انسانی نفسیات سے ناواقفیت ہوگی۔

مدّعا یہ ہے کہ نشاطیت بہت عمدہ عنصر سہی لیکن حقیقتاً محبت کی قلمرو میں اس کا گزر بہت کم ہوتا ہے۔ احسانؔ صاحب نے لکھنوی شعرا کے یہاں جو بیانِ غم دیکھا، وہ اس کو واقعی غمِ محبت کا بیان سمجھے اور اس طرح انھوں نے طے کرلیا کہ وہ بیانِ غم جو دل میں المیہ جذبات پیدا کرے مردود ہے۔ اور اصغرؔ کی شاعری سے استناد کیا۔ حالاں کہ ان کو سمجھنا چاہیے تھا کہ اصغرؔ کا رنگِ سخن ہی دوسرا ہے۔ نیز لکھنوی شاعری کا وہ غم جو مریض کے بستر پر نمایاں ہوتا ہے غمِ محبت نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ احسانؔ صاحب کے یہاں ایسے اشعار میں صرف نصیحت ہی نصیحت ہے۔ شعریت و شگفتگیِ بیان مفقود ہے اور اسی غلط فہمی نے ان کے کلام کو شعری عناصر سے معرّا کر کے بے کیفی و بے اثری سے معمور کردیا ہے۔

جب کوئی شخص کسی خاص مقصد کو سامنے رکھ کر کوئی بات کہتا ہے تو اس کو خیال رکھنا پڑتا ہے کہ کہیں مقصد کے خلاف کوئی پہلو نہ پیدا ہوجائے اس لیے اس کی گفتگو میں وہ بے تکلّفی و بے ساختگی نہیں پیدا ہو پاتی جو خلوص کی جان ہے۔ احسانؔ صاحب کے ذہن میں لکھنوی شاعری کی مذمّت ہمہ وقت

موجود رہی اور وہ قدم قدم پر اس کو برا کہتے رہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کو اس بات کا بھی خیال رکھنا پڑا کہ کہیں ان کے خیالات پر اس قبیل کا کوئی پرتو نہ پڑ جائے، اس لیے انھوں نے دوسرے اسالیب اختیار کیے۔ لیکن اس جذبۂ نفرت وضد کی بنا پر ان کے اندر بے ساختگی نہ پیدا ہو سکی جس کی وجہ سے ان کا سارا کلام شعریت و شگفتگی اور دلکشی و تاثیر سے معرّا ہو کر رہ گیا، آگے چل کر چند مثالوں سے اس کا صحیح اندازہ ہوگا۔ اگر وہ غم و مسرّت کی اس منطق سے کچھ دیر کے لیے قطع نظر کر لیتے تو شاید ان کے کلام میں یہ بے نمکی نہ ہوتی۔

غزل میں حُسنِ خیال سے زیادہ حُسنِ بیان کا کرشمہ ہوتا ہے۔ خیال کتنا ہی بلند ہو لیکن اگر اس کو مناسب الفاظ میں نہ ادا کیا جائے تو اس کی کوئی قیمت نہیں رہتی ہے۔ خصوصاً جذبات و کیفیاتِ محبّت کہ ان کو ادا کرنے کے لیے تو نہایت نرم و نازک لہجے کی ضرورت ہوتی ہے۔ غزل درحقیقت آبگینۂ نازک مزاج ہے جس کی نزاکت کسی ٹھیس کی متحمل نہیں ہو سکتی، اسی لیے کہا جاتا ہے کہ جن لوگوں کو یہ کمالِ شیشہ گری نہیں آتا، اُن کو اس کار گہِ شیشہ گراں میں آنا ہی نہیں چاہیے۔ جناب احساؔن نے خیال رکھا ہے کہ ان کی غزلوں میں ایسے عناصر نہ آئیں جن سے یاس والم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں، اس لیے ان کی غزلیں گریہ و ماتم سے خالی ہیں۔ لیکن ان میں کیف و نشاط بالکل نہیں ہے جس کی وجہ اوپر لکھ چکا ہوں۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی غزلیں اس حُسن سے بھی معرّا ہیں جو لکھنؔو اسکول کی بے مثل خصوصیت ہے۔

لکھنؔو کی اس مخصوص شاعری میں خیال میں کتنا ہی ابتذال سہی، لیکن اس میں حسنِ زبان، اسلوبِ ادا اور طرزِ بیان کی جو خوبیاں پائی جاتی ہیں وہ بہر طور قابلِ لحاظ ہیں۔ احساؔن صاحب کے یہاں وہ خوبیِ زبان بالکل نہیں ہے جو دوسرے عناصر کو چمکا دیتی ہے۔ ان کے پورے بیان میں ایک کرخت و درشت لہجہ ہے اور غیر دل کش اسلوب۔ مثال کے طور پر میں بعض اشعار پیش کرتا ہوں۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں انھوں نے علی الرغم دبستانِ لکھنؔو غمِ محبّت کو سرود انگیز بنا کر پیش کیا ہے اور اس راہ کی سختیوں کو تازیانۂ شوق سے تعبیر کیا ہے:

یہ جلوہ گاہِ عشق ہے بزمِ عزا نہیں   مستانہ آ ہجومِ تمنا لیے ہوئے
کچھ اور کر بلند ذرا ذوقِ عاشقی   غم بھی ہے اک نشاط کی دنیا لیے ہوئے
مستانہ وار مشہدِ اُلفت میں رکھ قدم   چہرہ پہ اک تبسّمِ رعنا لیے ہوئے

مضراب سوزِ غم سے ذرا چھیڑ سازِ دل ہر تار میں ہے شعلۂ سینا لیے ہوئے

راحتِ روح ملی، دولتِ کونین ملی کشتۂ درد و اسیرِ غمِ پنہاں ہوکر
دیکھ پھر ہوتی ہے کیا بارشِ الطاف و کرم مشہدِ عشق میں آ سرمدِ عریاں ہوکر
وادیِ عشق میں یہ نالہ و شیون کیسا ہاں اُٹھا گام طلب بے خود و رقصاں ہوکر
کاش رہ جائے جگر میں یہ مرا داغِ جنوں اک نشاطِ ابدی کا چمنستاں ہوکر

وہ دل ہے ننگِ محبّت کہ درد میں جس کو نشاط زندگیِ جاوداں نہیں ملتا
کسی شہیدِ محبّت سے پوچھ لذتِ غم کہ بوالہوس کو یہ کیفِ نہاں نہیں ملتا
شگفتہ جس سے ہو دل، مشتعل ہو جس سے دماغ وہ اہلِ ذوق کا طرزِ فغاں نہیں ملتا

ان اشعار میں غمِ محبّت کا گورستانی بیان نہیں ہے، لیکن وہ نشاط و کیف بھی نہیں ہے جس کا احسؔان صاحب نے بار بار ذکر کیا ہے، کسی شعر کو پڑھ کر دل پر کوئی اثر نہیں ہوتا بل کہ اس التزام نے ان کی غزلوں کو شروع سے آخر تک بے کیفی کے رنگ میں رنگ دیا ہے۔ آپ جو غزل دیکھیں گے اس میں بھی پیوست و بے نمکی ملے گی، منتشر اشعار سے شاید اس کا صحیح اندازہ نہ ہو سکے، اس لیے میں ان کی ایک مکمّل غزل نقل کرتا ہوں، جس سے یہ رنگ زیادہ واضح ہوگا:

چھیڑ وہ نغمہ اے جنوں جس سے ہو روح مشتعل مست نشاط ہو دماغ ولولہ آفریں ہو دل
پھونک دے اے جمالِ یار خرمنِ آرزو مرا اپنا مگر دکھا مجھے جلوۂ کیف مستقل
اس کی حریمِ ناز کا پایہ بہت بلند ہے کم نہیں اپنا بھی مگر حوصلۂ جبینِ دل
اس کی عنایتیں نہاں اس کے ستم میں ہی مگر ہو جو نگاہِ جلوہ سنج ہو جو ادا شناس دل
تیرے نشاطِ درد کی چاہیے ایک لہر بس پھر نہ یہ جان ہو ملول پھر نہ یہ دل ہو مضمحل
جس کا ہر ایک ذرّہ ہے رقص گہِ جمالِ قدس ہے وہی آستاں مرا سجدہ گہ نیاز دل
ہے وہ شرار معنوی ذرّۂ خاک میں مرے جلوۂ روح قدسیاں جس سے ہے پست منفعل

احسانؔ صاحب کی غزلوں میں دوسرا بڑا عنصر تصوّف ہے اور یہ بھی اصغرؔ کا اثر ہے۔ غزلوں کا دامن بہت وسیع ہے۔ اس کے اندر حیات و کائنات کے سارے مظاہر کا بیان سما سکتا ہے اور فلسفہ وتصوّف کے تمام اسرار و رموز پوری رنگارنگی کے ساتھ داخل کیے جاسکتے ہیں، شرط یہ ہے کہ اندازِ بیان میں شعریت باقی رہے اور مفہوم اس طرح ادا کیا جائے کہ الفاظ اس کا ساتھ دے سکیں۔ ایسا نہ ہو کہ فلسفہ وتصوّف کے مسائل صرف مدّعیانہ طرز سے بیان کر دیے جائیں اور غزل کی زبان اور اس کے مزاج کا لحاظ نہ رکھا جائے۔

احسانؔ صاحب تصوّف کے دلدادہ ہیں، لیکن کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا یہ ذوق صرف ذہنی لگاؤ کی حد تک ہے۔ وہ چوں کہ ایک طرف لکھنؤ کے رنگِ سخن سے بیزار ہیں، لیکن دوسری طرف اس دل گداختہ سے بھی محروم ہیں جو فطرت کا انعام خاص ہوتا ہے، اس لیے وہ حریمِ تصوّف میں پناہ لیتے ہیں۔ تصوّف اگر حال سے متعلق ہو تو ایک بلند کیفیت ہے۔ لیکن اگر وہ صرف قال کی حد تک ہو تو پھر شاعر کے حصّے میں اس کی چند اصطلاحات اور غیر شاعرانہ الفاظ ہی آتے ہیں اور وہ اس ارتعاشِ خفی سے محروم رہتا ہے جس سے کلام میں گرمی پیدا ہوتی ہے۔ جناب احسانؔ کے کلام میں وہی اصطلاحات ہیں، وہی الفاظ ہیں اور وہی بعض سمجھ میں نہ آنے والی باتیں۔ لیکن وہ کیفیت نہیں ہے جو تصوّف کی جان ہے۔ انھوں نے اصغرؔ کی تقلید میں بیسیوں جگہ لاہوت و ناسوت کے الفاظ استعمال کیے ہیں، لیکن ان سے کلام کی بے نمکی و یبُوست میں اور اضافہ ہو گیا ہے۔ میں مثال کے طور پر ان کے چند اشعار نقل کرتا ہوں جس سے اندازہ ہوگا کہ ان کے یہاں جہاں تصوّف کا بیان ہے وہاں صرف الفاظ کی درشتگی یا بیان کی ژولیدگی ہے اور کچھ نہیں۔ اور جہاں دوسرے اخلاقی و فکری مسائل کا ذکر ہے وہاں بھی شعریت مفقود ہے صرف پند گستری و سخن بانی باقی رہ گئی ہے۔ غم و مسرّت کے جذبات کا اوپر ذکر کیا جاچکا ہے:

دیکھ رہا ہے حسن کے جلوۂ بے مثال کو ۔۔۔ عشق بھی اک لیے ہوئے لذتِ لازوال کو
وہ مہ و مہر میں کہاں شعلۂ برق میں کہاں ۔۔۔ جلوہ دیا ہے تو نے جو قلب شکستہ حال کو
میری نگاہِ شوق کی سحر طرازیاں نہ پوچھ ۔۔۔ دیتی ہے خود پیامِ کیف جلوہ گہِ جمال کو
جلوۂ لطف خاص کی ہے یہ نگہ ادا شناس ۔۔۔ اور بھی پائمال کر سینۂ پائمال کو
آئینۂ جمال میں دیکھ رہا ہوں میں ترے ۔۔۔ اپنے ہی آب و رنگ کو اپنے ہی وجد و حال کو

لذت شناس دل جو ہو کچھ سوز و ساز کا — ہر خار زار فرش ہے گل ہائے ناز کا
ادنا سا یہ کرشمہ ہے ذوقِ نیاز کا — ہر ذرّہ محوِ رقص ہے اس بزمِ ناز کا
اک نکتۂ لطیف ہے اس بزمِ ناز کا — ہر نغمہ میرے ٹوٹے ہوئے دل کے ساز کا
اک انبساط روح کی دنیا چمک اُٹھی — بھڑکا جو شعلہ تیرے غمِ جاں گداز کا
اک نَے میں ورنہ تھیں یہ کہاں شعلہ باریاں — فیض اثر ہے خود یہ لبِ نَے نواز کا
جس کو اٹھا کے لے گئی خود رحمتِ ازل — اک سجدہ تھا وہ میرے سرِ بے نیاز کا

ان اشعار سے اندازہ ہوگا کہ ان کے یہاں یبُوست و غیر شاعرانہ کیفیت کس حد تک ہے، الفاظ کا ذخیرہ ہے، لیکن شعریت کا پتا نہیں۔ فارسی تراکیب ہیں، لیکن حسن سے معرّا، وہی پامال و فرسودہ خیالات ہیں جو عموماً کتابی تصوّف کے سرمست شعرا کے یہاں پائے جاتے ہیں اور جو عموماً حسنِ ادا و کیفِ بیان سے تہی داماں ہوتے ہیں۔

یہاں تو ان کی شاعری کا عمومی پہلو تھا، اب میں ان کی شاعری کے ایک خاص حصّے کی طرف متوجّہ ہوتا ہوں۔ ہر شاعر کے کلام کو سب سے پہلے اس اعتبار سے دیکھا جاتا ہے کہ اس کے اندر محاسن کی کیا نوعیت ہے اور پھر یہ کہ معائب کا کیا جال ہے۔ غلطیاں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ ایک زبان کی اور دوسری معانی و بیان کی۔ اوّل الذکر قسم کی غلطیاں مبتدی و نومشق شعرا کے یہاں ملتی ہیں۔ ہاں دوسری قسم کی غلطیاں بعض اچّھے شعرا کا دامن زبان کی معمولی خامیوں سے ضرور پاک ہوتا ہے۔ لیکن نہایت افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ جناب احسانؔ کے اس مجموعے میں زبان کے ایسے فحش عیوب ملتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے۔

احسانؔ صاحب شاعر ہونے سے پہلے ادیب و نقّاد ہیں۔ ایک ایسا شخص جو نقد و ادب سے ذوق رکھتا ہو اور لوگ اس کی اس حیثیت سے اچّھی طرح واقف بھی ہوں۔ اس کے کلام میں مکتبی اغلاط سخت تکلیف دہ چیز ہے۔ نقّاد تو خوب و زشت کا فیصلہ کرتا ہے۔ لیکن وہ خود ہی ایسے نقائص و معائب سے دست و گریباں ہو جو نہایت درجہ معمولی ہوں تو پھر دوسروں کو کیا کہا جائے گا۔ پھر یہ بھی ہے کہ کسی ناقد کے زبان و بیان کی معمولی معمولی غلطیوں کا وجود عام لوگوں کے لیے اس بات کی دلیل بن سکتا ہے کہ شعر میں زبان و بیان کی خامیاں ہونا امرِ لازمی ہے۔ ایسے بعض مقامات کو مختصر اشارات کے ساتھ لکھتا

ہوں۔ دیوان کی ابتدا منظومات سے ہوتی ہے۔ پہلی نظم کا عنوان ہے "دُعا"، فرماتے ہیں:

اِک ذوقِ جنوں مجھے عطا کر　　پابندیِ ہوش سے رہا کر
ڈوبا ہوا ذوق آرزو میں　　اک ذوقِ نظر مجھے عطا کر

دونوں جگہ اک زائد ہے۔ یہ عیب شاید ان کو اصؔغر کے کلام میں مداومت سے بہ طورِ تاثر ملا ہے، کیوں کہ اصؔغر کے یہاں ایسے حشو وزوائد کے عیوب عام ہیں:

ہے تشنۂ ذوق روح میری　　اک میکدۂ نشاط وا کر
اسرار کی جلوہ ریزیوں سے　　معمور نظارۂ فضا کر

پہلے شعر کا اندازِ بیان صحیح نہیں۔ مفہوم یہ ہے کہ "میری روح تشنۂ ذوقِ معرفت ہے، اس کو میکدۂ معرفت کا راستہ دکھا"، لیکن یہ مفہوم پورے طور پر ادا نہیں ہو سکا کیوں کہ تشنۂ ذوق سے یہ مفہوم نہیں نکلتا۔ جب تک کہ ذوق معرفت یا ایسا ہی کوئی دوسرا لفظ نہ لایا جائے۔ نیز ذوق کو میکدۂ نشاط سے کوئی تعلّق نہیں یا پھر ذوق کے ساتھ کوئی ایسا لفظ آنا چاہیے جس سے نشاط کا تعلّق ظاہر ہو۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں نظارہ بیکار ہے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ "جلوہ ہائے اسرار سے فضا کو معمور کر دے"۔ لیکن اس کو اس طرح کہنا کہ "نظارۂ فضا کو معمور کر دے"

جو رنگ ہے میری زندگی کا　　لبریز فروغ سادگی ہے
بستاں شعور و ہوش میرا　　پروردۂ فیض بے حسی ہے

دوسرے شعر میں بے حسی بے محل آیا ہے۔ مقتضائے کلام تو یہ ہے کہ یہاں کسی صفت محمود کا ذکر ہو۔ بے حسی مذموم صفت ہے اور ظاہر ہے کہ بے حسی سے جو چیز پیدا ہوگی وہ مذموم تر ہوگی۔

میرے ظاہر سے نہ کر اندازۂ باطن میرا　　قلب ہے میرا منور ہے نظر میری حسیں

یہاں دونوں مصرعوں میں تناسبِ بیان نہیں ہے۔ پہلے مصرعے میں کہا گیا ہے کہ میرے ظاہر سے میرے باطن کا اندازہ نہ کر۔ مطلب یہ ہے کہ میں بہ ظاہر بے سروساماں سہی لیکن در حقیقت مجھ کو کمال حاصل ہے۔ اس اعتبار سے دوسرے مصرعے کا پہلا جزو "قلب ہے میرا منور" تو ٹھیک ہے کہ اس سے ایک کیفیتِ پنہاں کا اظہار کیا گیا ہے۔ لیکن پھر یہ کہنا کہ "ہے نظر میری حسیں" صحیح نہیں۔ اس کے بجائے یا تو اپنی ظاہری بے سروسامانی کا بیان ہونا چاہیے یا پھر کسی خوبیِ باطنی ہی کو بیان کیا جائے۔ قلب اگر منور ہے

تو یہ خوبیِ باطنی ہوئی۔اور نظر اگر حسین ہے (جو بجائے خود محلِ نظر ہے) تو یہ خوبیِ ظاہری ہے، کیوں کہ قلب کے مقابلے میں نظر ظاہر سے مناسبت رکھتی ہے۔اس کے علاوہ اس بات کا کہیں ذکر نہیں ہے کہ قلب کس چیز سے منور ہے اور نہ اس سے پہلے کسی ایسی چیز کا ذکر کیا گیا ہے۔

میرے وسعتِ شوق میں وہ جامِ تند و تیز ہے جس کا ہر جرعہ بڑھا دیتا ہے ذوقِ تشنگی
جو سراپا ذوق نامحدود سے لبریز ہے پردۂ فطرت میں پنہاں ہے مرے وہ اک نوا

پہلے شعر میں جامِ تند و تیز کے بجائے مئے تند و تیز ہونا چاہیے۔دوسرے شعر میں نوا کا مفرد استعمال خلافِ فصاحت ہے۔نوائے شوق، نوائے عشق، نوائے راز وغیرہ آنا چاہیے۔پھر سراپا کی بدعت اس پر مزید اضافہ ہے۔نیز یہ بات بھی تشریح طلب ہے کہ ''ذوق نامحدود'' سے مراد کس چیز کا ذوق ہے۔ان سب باتوں کے علاوہ مصرعۂ اوّل میں اک حسبِ معمول زائد ہے۔

جس میں ہیں قندیل بامِ عرش کے جلوے نہاں لے کے آیا ہوں ازل سے وہ دل آتش فشاں
جس کا ہے آغوش طوفانِ حوادث آشیاں ہوں وہ رند بادہ کش وہ مست صہبائے ازل

پہلے شعر کے مصرعۂ اوّل میں کہا گیا ہے کہ ''میں ازل سے وہ دلِ آتش فشاں لے کر آیا ہوں'' لہٰذا دوسرے مصرعے میں اس دل کی آتش فشانی کا ذکر ہونا چاہیے، لیکن اس کے بجائے اس میں قندیل بامِ عرش کے جلوے نہاں بتائے گئے ہیں جو تناسبِ مضمون سے عاری ہے۔نیز قندیل بامِ عرش سے شاعر نے کیا چیز مراد لی ہے یہ سمجھ میں نہیں آیا۔اس کے علاوہ بام زائد ہے، صرف قندیل عرش کافی ہے۔

دوسرے شعر کے مصرعۂ اوّل میں اپنے آپ کو مست صہبائے ازل کہا ہے۔لیکن دوسرے مصرعے میں کہتے ہیں کہ ''جس کی مے بے نام ہے'' جب اپنے آپ کو مست صہبائے ازل کہہ دیا تو مے بے نام کہاں رہی۔اس کے علاوہ مصرعۂ اوّل کا پہلا جزو ''ہوں وہ رند بادہ کش'' زائد ہے۔بات صرف اتنی ہے کہ ''میں وہ مست صہبائے ازل ہوں جس کی مے بے نام ہے''

تیسرے شعر میں شاعر نے اپنے آپ کو گلشنِ فطرت کا طائر عالی نظر بتایا ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں عالی نظری کا مظاہرہ اس طرح کیا ہے کہ اپنے آشیانے کو آغوشِ حوادث میں بتایا ہے۔ظاہر ہے کہ آغوشِ حوادث میں زندگی بسر کرنا اور عالی نظر ہونا دو علاحدہ باتیں ہیں۔پہلے مصرعے کی عالی نظری کا تو مقتضا یہ تھا کہ دوسرے مصرعے میں بلند پروازی یا صفت شاہبازی کا ذکر کیا جاتا۔طوفانِ حوادث

میں زندگی بسر کرنا سخت کوشی یا قوتِ تحمّل کا مظاہرہ ہے اس کو عالی نظری سے کیا تعلّق۔

ہوں وہ مجروحِ ستم وہ کشتۂ ذوقِ وفا دیکھ کر جو مسکرا دیتا ہے غم کی بجلیاں
ہوں میں وہ آشفتہ سر وہ بے خود جوشِ طلب جس کو حاجت راہبر کی ہے نہ ذوق آستاں
وہ اسیرِ درد ہوں جس کو نہیں فکرِ خلاص ہوں میں وہ بے تابِ غم جو کر نہیں سکتا فغاں

پہلے شعر کے مصرعۂ ثانی میں نہایت بھدی تعقید ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں ذوقِ آستاں صحیح نہیں، اس کے بجائے فکرِ آستاں یا اس کا ہم معنی کوئی مرکّب آنا چاہیے۔ پہلے مصرعے میں شاعر نے اپنے آپ کو بے خود جوش طلب کہا ہے۔ اگر ذوق آستاں نہ ہوتا تو جوشِ طلب کیسے پیدا ہوتا۔ مطلب یہ ہے کہ میں جوش طلب سے اتنا بے خود ہوں کہ مجھ کو پروائے منزل یا فکرِ آستاں نہیں ہے۔ لیکن ذوق نے اس مفہوم کو اُلٹ دیا۔ تیسرے شعر میں فکرِ خلاص صحیح ہونے کے باوصف وضاحت سے معرّا ہے۔

میرے صہبائے محبت میں ہے وہ موجِ شراب
دیکھتا ہوں برق لاہوتی کی جس میں آب و تاب

احسان صاحب نے صہبا اور شراب دو مختلف المعنی لفظ فرض کیے ہیں حالاں کہ یہ دونوں مرادف الفاظ ہیں۔ پھر صہبا کو مذکر لانا اس سے بھی بڑی ستم ظریفی ہے۔ اس کے علاوہ مفہوم میں وہی متصوفانہ اہمال موجود ہے۔

جس کی ہر موج شرر ہے اک سراپا سیلِ نور جل رہا ہوں عشق کی اس آتشِ بے دود میں
ہے وہ چشمِ شوق میری جس کو آتا ہے نظر اک چمن رنگینیوں کا شعلۂ نمرود میں

پہلے شعر میں سراپا زائد ہے۔ دوسرے شعر میں شعلۂ نمرود کے بجائے آتشِ نمرود ہونا چاہیے۔

ہوں میں وہ خود رفتہ و شوریدہ و خانہ خراب اک جہانِ حسن ہے بگڑی ہوئی جس کی ادا
ہے فغانِ درد میری وہ خروشِ آرزو کنگرے دیتا ہے جو عرشِ معلّی کے ہلا

دونوں اشعار میں تعقید کا جو مظاہرہ ہے وہ شاعر کی عدمِ قدرتِ بیان کا غماز ہے۔

بارگاہِ حُسن کا ہوں وہ گدائے بے نیاز جس کے آئینِ جنوں میں ہے تقاضا ناروا
اس تماشا گاہِ ہستی میں ہوں وہ حرماں نصیب رفعتِ ذوقِ نظر سے ہے جو محرومِ لقا

پہلے شعر میں آئینِ جنوں غلط ہے کیوں کہ گدا کا جنوں سے کوئی تعلّق نہیں۔ اس کے بجائے آئینِ طلب

یا اس کا ہم معنی کوئی لفظ آنا چاہیے۔ دوسرے شعر کے محروم لقا میں لقا حشو ہے۔ مفہوم صرف یہ ہے کہ ''میں وہ حرماں نصیب ہوں جو رفعت ذوقِ نظر سے محروم ہے''۔ اس کے علاوہ یہ پوری نظم تناسبِ بیان سے عاری ہے اور جگہ جگہ معنوی تضاد ہے۔ ان چند اشعار سے ان کی نظم نگاری کا ایک اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اب میں حصۂ غزلیات سے کچھ شعر پیش کرتا ہوں:

صفحہ 29 مضراب سوزِ غم سے ذرا چھیڑ سازِ دل
ہر تار میں ہے شعلۂ سینا لیے ہوئے

تعقید کے علاوہ شعر نہایت سُست اور قدرتِ بیان سے آزاد ہے۔

صفحہ 30 پھونک دے اے جمالِ یار خرمنِ آرزو مرا
اپنا مگر دکھا مجھے جلوۂ کیفِ مستقل

پہلے شعر کا دوسرا مصرع تعقید کا شاہکار ہے۔ نیز اس کے جزوِ اوّل (اپنا مگر دکھا مجھے) میں پہلوے ذم چشمک زن ہے۔ دوسرے شعر میں لفظ میرا نہایت غلط طور پر داخل کیا گیا ہے۔ اس کی نثر یوں ہوگی: ''وہی آستاں سجدہ گہ نیاز دل ہے جس کا ہر ایک ذرّہ رقص گہ جمالِ قدس ہے'' اور ظاہر ہے کہ اس میں میرا کی کہیں گنجایش نہیں معلوم ہوتی۔ ہاں اگر ''نیاز دل'' کو نکال دیا جائے تو البتہ ''میرا سجدہ گہ'' آ سکتا ہے۔

صفحہ 31 ہے وہ شرار معنوی ذرّۂ خاک میں مرے
جلوۂ روح قدسیاں جس سے ہے پست و منفعل

مصرعۂ ثانی میں جس سے اور پست و منفعل دونوں ٹکڑے غلط ہیں۔ جس سے کے بجائے ''جس کے سامنے'' صحیح ٹکڑا ہے اور پست و منفعل کے بجائے بے نور یا اس مفہوم کا کوئی دوسرا لفظ۔ مفہوم یہ ہے کہ ''میرے ذرّۂ خاک میں وہ شرار معنوی ہے جس کے سامنے جلوۂ قدسیاں بے نور نظر آتا ہے''۔ جلوۂ روح کو انفعال یا پستی سے کوئی نسبت نہیں۔ اس کے علاوہ ذرّۂ خاک بھی روزمرہ کو آنکھیں دکھا رہا ہے۔

صفحہ 34 کچھ ایسی لذّت پنہاں ملی محبت میں
کہ ہو سکی نہ زباں خوگرِ بکا میری
وہ رند خاک نشیں ہوں کہ وقت سرمستی

حریم قدس ہے ہمراز و ہم نوا میری
پیام دار ہی اب اس کو ذوقِ تسکیں دے
اچھل رہی ہے یہ کب سے رگِ وفا میری

پہلے شعر میں خوگر بکا غزل کی زبان نہیں ہے۔ دوسرے شعر میں حریم قدس ہے کے بجائے ہوتی ہے کا محل ہے۔ نیز حریم قدس کا ہمراز ہونا بھی تکلّف سے خالی نہیں۔ تیسرا شعر عجیب ہے۔ یہ میں نے آج ہی پڑھا کہ رگِ وفا کو بھی پیام وار دیا جاتا ہے! علاوہ ازیں پہلے مصرعے میں ذوق اور دوسرے مصرعے میں یہ حشو ہیں اور معنوی اعتبار سے یہ دونوں شعر مہمل ہیں۔

صفحہ 35 ہجومِ درد میں کیا مجھ کو خوفِ تنہائی
وہ برقِ حُسن ہے خود شمع رہ نما میری

دونوں مصرعے دولخت ہیں۔ برقِ حسن سے رہ نمائی کا جو کام لیا گیا ہے وہ یہاں بے محل ہے۔ شمع رہ نما کا ذکر اس وقت صحیح ہو سکتا تھا کہ ظلمتِ شب میں قطع راہ کا تذکرہ ہوتا۔ ہاں اگر مصرعۂ اوّل میں ہجومِ درد کے بجائے کوئی ایسا لفظ لایا جائے جس سے ظلمت کا مفہوم پیدا ہو سکے تب شمع کا ذکر صحیح ہوگا۔ لیکن شمع رہ نما پھر بھی محلِ نظر رہے گا، نہایت تعجب کی بات ہے کہ احسانؔ صاحب نے خوفِ تنہائی اور ہجومِ درد کے مقابل شمع رہ نما جیسی غلط اور غیر متناسب چیز کا تذکرہ کیا۔

صفحہ 41 تجھ کو گرنا تھا مرے قلب پہ اے برقِ جمال
کیا ملا طور پہ تجھ کو شرر افشاں ہو کر

بے اختیار غالبؔ کا مشہور شعر یاد آ گیا:

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طور پر دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

صفحہ 42 وہ دل ہے تنگِ محبت کہ درد میں جس کو
نشاطِ زندگی جاوداں نہیں ملتا

نشاط نہیں ملتا کے بجائے نشاط نہیں ملتی زیادہ فصیح ہے۔

یہ راہِ عشق ہے ایثار نفس ہے درکار کہ ہر جبیں کو ترا آستاں نہیں ملتا

ایثار نفس اور جبیں میں کوئی تعلّق نہیں ہے۔

ہر ایک قطرہ ہو جس کا ستارۂ سحری وہ اشک دیدۂ گوہر فشاں نہیں ملتا

اس شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ''وہ اشک دیدۂ گوہر فشاں نہیں ملتا جس کا ہر قطرہ ستارۂ سحری ہے''۔ اشک دیدۂ گوہر فشاں کا قطرہ سراسر مہمل بات ہے۔ قطرۂ اشک یا اشک خونیں کا ہر قطرہ تو مستعمل ہے لیکن اشک بہ طورِ واحد استعمال کرکے اس سے قطرے پیدا کرنا غلط کاری کے سوا کچھ نہیں۔

صفحہ 45 دیکھ رہا ہے حُسن کے جلوۂ بے مثال کو

عشق بھی اک لیے ہوئے لذتِ لازوال کو

لذتِ غم نے اک تری سب کو مٹا کے رکھ دیا

شکوۂ درد کو آرزوے وصال کو

دونوں تعقید کا بری طرح شکار ہیں۔ معلوم ہوتا ہے جیسے شاعر کو اتنی بھی قدرتِ کلام حاصل نہیں ہے کہ وہ الفاظ معمولی طور پر ترتیب دے سکے۔

صفحہ 47 سیراب جس کے فیض سے ہے روح قدسیاں

وہ جام ہے ترے غم راحت نواز کا

دوسرا مصرعہ بہ اعتبار اندازِ بیان صحیح نہیں ہے۔ اگر اس کی نثر کی جائے تو صحیح ترتیب یوں ہوگی: ''ترا غم راحت نواز وہ جام ہے جس سے روح قدسیاں فیض یاب ہے''۔ غمِ راحت نواز کو جام قرار دینا تکلّف سے خالی نہیں ہے۔ ہاں اگر جام کو کسی ترکیب کے ساتھ لایا جائے تو البتہ ایک بات ہوسکتی ہے۔

صفحہ 48 یہ عالمِ شکستگی آشیاں مرا

اور اس پہ کیفِ رقص تری برق ناز کا

''شکستگی آشیاں'' کی ترکیب صحیح نہیں ہے۔ آشیاں شراب کا جام یا عاشق کا دل نہیں جو ٹوٹ جائے۔ وہ اُجڑتا ہے، برباد ہوتا ہے، ٹوٹتا نہیں۔ دوسرا مصرعہ تصنّع اور آورد کی نہایت بھدی مثال ہے۔

یونہی نہ جانیے مرے اس تار اشک کو اک سلسلہ ہے موج گہرہاے راز کا

یہاں لفظ موج صحیح نہیں۔ موتی کی آب کے لحاظ سے اس کے لیے موج لاسکتے ہیں لیکن پہلے مصرعے کے تار اشک سے اس کی مناسبت باقی نہیں رہے گی۔

صفحہ 49
اک انبساط روح کی دُنیا چمک اُٹھی
بھڑکا جو شعلہ تیرے غمِ جاں گداز کا
اک نے میں ورنہ تھیں یہ کہاں شعلہ باریاں
فیض اثر ہے خود یہ لبِ نے نواز کا

دونوں شعروں میں اک زائد ہے۔ نیز دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں فیض اور اثر میں سے بھی ایک لفظ زائد ہے۔

صفحہ 50
جس کو اُٹھاکے لے گئی خود رحمتِ ازل
اک سجدہ تھا وہ میرے سرِ بے نیاز کا

رحمتِ ازل کا سجدے کو اُٹھا لے جانا نہایت غیر شاعرانہ اندازِ بیان ہے۔ سجدہ کوئی پشتہ گراں نہیں ہوتا جس کو اُٹھانے کے لیے رحمتِ ازل حمالی برداشت کرے۔ نیز اس محل پر "سر بے نیاز" کی ترکیب وہی متصوفانہ اہمال کی امین ہے۔

صفحہ 54
درِ حرم پہ بیٹھ کر نصیب اہلِ ہوش کو
کہاں وہ سجدہ ریزیاں جبینِ بادہ خوار کی
ہر ایک ذرّہ روکش جمال برق طور ہے
اڑا کے دیکھ اے صبا چمک مرے غبار کی

پہلے شعر میں کرشمۂ تعقید نمایاں ہے۔ معلوم ہوتا ہے احسان صاحب کی رائے میں جملے کی ترتیب کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی اور شعر میں جو لفظ جہاں جہاں چاہیں لا سکتے ہیں۔ اس شعر کی نثر اس طرح ہوگی: "اہلِ ہوش کو درِ حرم پہ بیٹھ کر جبینِ بادہ خوار کی سجدہ ریزیاں کہاں نصیب ہوسکتی ہیں"۔ اب شعر میں اس پر جس طرح مشقِ ستم کی گئی ہے وہ داد طلب ہے۔ دوسرے شعر میں صبا کو ذرّہ ہائے غبار کی چمک اُڑانے کا جو چیلنج دیا گیا ہے وہ بجائے خود صحیح نہیں ہے۔ صبا کا کام غبار یا ذرّہ ہائے غبار اڑانا ہوتا ہے نہ کہ ذرّہ ہائے غبار کی چمک۔

یہ مجموعۂ کلام دو سو صفحات پر مشتمل ہے جس میں سے صرف چوّن (۵۴) صفحات پر سرسری نظر

ڈالی گئی ہے۔اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ باقی حصّے کا کیا حال ہوگا۔ایک ادیب ونقّاد اور پڑھے لکھے شاعر کا عیوب سے اتنا گراں بار ہونا جتنا حیرت خیز ہوسکتا ہے وہ ظاہر ہے۔حرفِ آخر کے طور پر میں آخر میں ان کی ایک پوری غزل نقل کرتا ہوں۔اس غزل میں وہ سارے عیوب مجموعی طور پر موجود ہیں جن کا تذکرہ کر چکا ہوں،اور اس سے زیادہ واضح طور پر اسقام ومعائب کا اندازہ کیا جاسکتا ہے:

دیکھ رہا ہے حسن کے جلوۂ بے مثال کو ۔۔۔ عشق بھی اک لیے ہوئے لذتِ لازوال کو
وہ مہ و مہر میں کہاں شعلۂ برق میں کہاں ۔۔۔ جلوہ دیا ہے تو نے جو قلبِ شکستہ حال کو
میری نگاہِ شوق کی سحر طرازیاں نہ پوچھ ۔۔۔ دیتی ہے خود پیامِ کیف جلوہ گہِ جمال کو
جلوۂ لطف خاص کی ہے یہ ادا نگہ شناس ۔۔۔ اور بھی پائمال کر سینۂ پُرملال کو
آئینۂ جمال میں دیکھ رہا ہوں میں ترے ۔۔۔ اپنے ہی آب و رنگ کو اپنے ہی وجد و حال کو
لذتِ غم نے اک تری سب کو مٹا کے رکھ دیا ۔۔۔ شکوۂ دردِ ہجر کو آرزوئے وصال کو
عشق میں کام آ گئی کچھ یہی عجز و خستگی ۔۔۔ لے گئی باغ قدس تک مرغ شکستہ بال کو
ایک نشاط بے حسی ایک سرور بے دلی ۔۔۔ دیکھ رہا ہوں عشق کے معجزۂ کمال کو

یاد یہ کس کی آ گئی برق سی اک چمک گئی
کس نے یہ جگمگا دیا عرصہ گہِ خیال کو

(ماہنامہ ''نگار'' لکھنؤ،ستمبر 1955،ص 13 تا 21)

○○○

غلطی ہائے تحقیق

''اُردو کی ترتیبِ نو'' کے عنوان سے میرا ایک طویل مضمون 'الحمرا' میں شائع ہو چکا ہے۔ اس مضمون کی ترتیب کے دوران اُردو، عربی، فارسی کے متعدد لغات زیرِ نظر تھے۔ اس ضمن میں پہلی بار یہ حقیقت سامنے آئی کہ لغات میں اغلاط کے علاوہ باہم سخت اختلاف ہیں اور لطف یہ کہ یہ اختلافات بجائے خود مسامحات کا نتیجہ ہیں، اسی دوران میں نے کچھ ایسے الفاظ کو جو سرسری مطالعہ سے محل نظر معلوم ہوئے ایک مضمون کی صورت میں منضبط کر دیا تھا۔ جو دو قسطوں میں ''شاعر'' (بمبئی) میں شائع ہوا تھا، لیکن اس کے بعد فہرست میں اضافہ ہی ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ جب اصل مضمون (ترتیبِ نو) مکمل ہوا تو ایسے الفاظ کی ایک خاصی فہرست مرتب ہو چکی تھی۔

میں نے شائع شدہ اقساط میں یہ طریقۂ کار رکھا تھا کہ جو لفظ سامنے آیا اس کو بغیر کسی ضابطے کے نوٹ کر لیا۔ لیکن اب محسوس ہوا کہ یہ طریقہ کچھ زیادہ مناسب نہیں اگر الفاظ کی ترتیب لغات کے اعتبار سے ہو یعنی ایک لغت کے جتنے ایسے الفاظ ہوں ان کو ایک جگہ درج کر دیا جائے تو یہ سلسلہ زیادہ مفید ہو سکتا ہے۔ اس لیے اب یہ مضمون اسی ترتیب سے پیش کر رہا ہوں اور اس جدید ترتیب کے سبب سے میں نے شائع شدہ اقساط کے منتشر الفاظ بھی اس میں شامل کر دیے ہیں تا کہ اس کی تکمیل بہ احسن وجوہ ہو سکے۔

اصل مضمون سے قبل ایک بات کہنا ضروری سمجھتا ہوں۔ آج کل ایسے خشک مضامین بالعموم پسند نہیں کیے جاتے، لیکن یہ آسان پسند حضرات اگر بہ غور دیکھیں تو ان کو معلوم ہوگا کہ کسی مکمل زبان کے لیے جہاں افسانے اور ہلکے پھلکے تفریحی مضامین درکار ہیں۔ وہاں اس کی ہمہ گیری کے لیے کچھ ٹھوس کام بھی ضروری ہے۔ اگر کسی زبان میں ایسے ٹھوس مضامین یکسر ختم ہو جائیں تو وہ زبان پھر اپنی معیاریت کھو

بیٹھتی ہے۔اس لیے کبھی کبھی اگر اس طرف بھی نگاہ غلط انداز ڈال لی جائے تو مناسب نہ ہوگا۔

مرحوم جلال لکھنوی اُردو کے معروف و مستند اساتذہ میں سے تھے۔''سرمایۂ زبان اُردو' موصوف کا مشہور لغت ہے۔ محقق زبان ہونے کے اعتبار سے امیر مینائی کے بعد لکھنؤ میں انھیں کا نام آتا ہے۔لیکن اس لغت میں متعدد مقامات محل نظر ہیں، جن میں سے ایک دو کے متعلق تو تحریف کتابت کا بھی گمان ہوسکتا ہے، بعض کے متعلق کرشمۂ بشیرت یا غلط فہمی کے سوا اور کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ایسے الفاظ درج ذیل ہیں:

(1) ملائی۔ہمزہ تحتانی معروف کے ساتھ۔ایک چیز معروف کے ساتھ، ایک چیز ہوتی ہے دودھ کی بہت لذیذ اور عمدہ، لطیف کہ اس کو نخورس کرتے ہیں۔ف۔سرشیر، دشمر اور یہ جو لوگ اس کو بالائی ہائے موحدہ اور الف کے ساتھ بولتے ہیں، غلط بولتے ہیں؟...(سرمایہ زبان اُردو) مصنف کا یہ فرمانا کہ بالائی غلط ہے صحیح نہیں۔اصلاً یہ لفظ ملائی ہی تھا لیکن چوں کہ نواب آصف الدولہ (یا ایک روایت کے اعتبار سے نواب سعادت علی خاں) اس کو بہت پسند کرتے تھے۔اس لیے انھوں نے اس کی مناسبت بالائی کے اعتبار سے ملائی کے بجائے اس کا نام بالائی رکھ دیا۔یہ تصرف اتنا عمدہ تھا کہ اہل لکھنؤ نے فی الفور اختیار کرلیا۔

مولانا شرر نے جو لکھنؤ کے مستند زبان داں مانے جاتے ہیں۔اس لفظ کے متعلق ذرا تفصیل سے لکھا ہے۔لکھنؤ کے متعلق ان کے مضامین کا ایک سلسلہ انھیں کے رسالے 'دل گداز' میں 'گذشتہ لکھنؤ' کے عنوان سے شائع ہوا تھا۔جن کا مجموعہ 'مضامینِ شرر' کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔وہ اس مجموعہ میں صفحہ 223 پر بالائی کے ذیل میں لکھتے ہیں:

> ''اس کو پرانی زبان میں ملائی کہتے ہیں۔آصف الدولہ نواب اودھ کو یہ اس قدر پسند تھی کہ خاص اہتمام سے ان کے لیے تیار کی جاتی تھی۔انھوں نے اس کا نام ملائی کے عوض بالائی رکھ دیا۔اس لیے کہ یہ دودھ کے اوپر کی چیز ہے۔اہل لکھنؤ کو اپنے فرمانروا کا یہ تصرف بہت پسند آیا اور بالائی کا لفظ زبانوں پر اس قدر چڑھ گیا کہ اب لکھنؤ میں سواد یہاتوں یا ہندو جہلا کے سب اسے بالائی ہی کہتے ہیں اور ملائی کا لفظ کسی مہذب شخص کی زبان پر باتیں نہیں رہا....جن شہروں کے لوگ ملائی کہتے ہیں ان کو بے شک بالائی کا لفظ گراں گزرتا ہوگا مگر جس شہر کے لوگ بالائی کہتے ہیں، ان کو جو فصاحت بالائی میں نظر آتی ہے، ملائی میں ممکن

نہیں۔ان کو ملائی جاہلوں اور گنواروں کا لفظ معلوم ہوتا ہے۔'' (مضامین شرر)

لکھنؤ کے بیش تر مستندین کے یہاں بالائی ہی ملتا ہے۔محسن کاکوروی اپنی نعتیہ مثنوی ''چراغِ کعبہ'' کے صفحہ 18 پر لکھتے ہیں:

وہ شیر لطیف ماہ تاباں
شیرینیٔ درد کاہش جاں
جاں بخشیٔ وردِ عالم عشق
بالائی اک آمدِ غم عشق

نوراللغات میں بھی ملائی کے ذیل میں اس کی مختصر تشریح موجود ہے:

''ملائی۔ھ۔مونث۔دہی یا دودھ کے اوپر کی پپڑی۔نواب سعادت علی خاں نے اس کا نام بالائی رکھا تھا۔'' (نوراللغات)

''لغات الخواتین'' میں بھی یہ دونوں لفظ صحیح لکھے ہیں۔

ملائی۔دودھ کے جوش دینے سے جو پپڑی سی اوپر جمتی ہے۔لکھنؤ میں اس کو عموماً بالائی کہتے ہیں (لغات الخواتین مرتبہ امجد علی اشہری)

غرض کہ بالائی کا لفظ غلط تو درکنار فصیح تر ہے، لیکن ملائی کا لفظ بھی غلط نہیں، دونوں لفظ مستعمل ہیں۔لکھنؤ وغیرہ میں آج کل بالعموم بالائی بولتے ہیں، لیکن میرا خیال ہے کہ بہت سے مقامات ایسے بھی ہوں گے جہاں کے لوگ ملائی کو فصیح سمجھتے ہوں گے۔ممکن ہے جلال کو یہ لفظ اچھا نہ معلوم ہوتا ہو لیکن اس صورت میں ان کو یہ لکھ دینا چاہیے تھا کہ میرے نزدیک بالائی غیر فصیح ہے۔تغلیط کا فتویٰ غلط ہے۔

(2) اندھڑ۔بادِ تند۔ف۔صرصر (سرمایۂ زبان)

یہاں مصنف نے صرصر کو فارسی لکھا ہے۔حالاں کہ عربی الاصل ہے۔کسی اختلاف یا عمل تعریف کے بغیر۔دو حوالے دیکھیے:

''صرصر۔ریح شدیدۃ الصوت ادالبرد'' (قاموس)

''صرصر۔باد سخت و جانوریست و شر آن عظیم (منتخب)

صراح میں بھی یہی لکھا ہے۔اس لفظ میں تحریف کتابت ممکن ہے۔ہوسکتا ہے کہ جلال نے (ح) لکھا ہو

اور کاتب صاحب نے اس کو (ف) سے تبدیل کر دیا ہو۔ بہ ہر طور موجودہ صورت میں یہ غلط ہے۔
(3) چھاتی پر مونگ دلنا۔ کنایہ ہے تعذیب سے چناں چہ بحر مرحوم کہتے ہیں ''کیا کہیں مونگ وہ چھاتی پہ دلا کرتے ہیں۔'' (سرمایۂ زبان)

اس محاورے کا صحیح مفہوم یہ ہے کہ کسی شخص کے روبرو کوئی ایسا کام کرنا، جو اس کو گراں گزرے مصنف نے جو اس کے معنی تعذیب لکھے ہیں ان سے یہ مفہوم نہیں پیدا ہوتا۔ تعذیب کے معنی ہیں کسی کو شکنجے میں کسنا، یا اس کے مماثل کوئی سزا دینا۔ مطلق لفظ تعذیب سے اس محاورے کا مفہوم ادا نہیں ہوتا بل کہ ان دونوں میں کافی فرق ہے۔ اس محاورے کا مرادف ایک دوسرا محاورہ ''چھاتی پر کودوں دلنا'' بھی آتا ہے اور دونوں کا ایک ہی مفہوم ہے۔ نور اللغات کی عبارت ہے:

''چھاتی پر مونگ دلنا، چھاتی پر کودوں دلنا۔ کسی کے سامنے کوئی ایسا کام کرنا جو اس کو بہت ناگوار ہو۔ رنگین:

سر زناخی کا جو نہلانے میں ملنے بیٹھی
مونگ چھاتی پہ دوگانا مری دلنے بیٹھی

(4) چھپنا، پوشیدہ شدن کا ترجمہ۔ فصحائے لکھنؤ کی زبان پر بالکسر ہے اور اہل دہلی کی زبان پر بالضم۔ع۔ حجلہ (سرمایۂ زبان)

لفظ چھپنا کے متعلق جو کچھ لکھا گیا ہے وہ برحق، لیکن اس کا عربی مرادف حجلہ کسی طرح صحیح نہیں۔ حجلہ عربی لفظ ہے جس کے معنی ہیں وہ کمرۂ خاص یا جائے خاص جو عروس کے لیے تیار کی جائے۔ قاموس کی عبارت ہے:

والحجلته محرکہ۔ موضع یزین بالشیات والستر دللعروس، جمع وحجال ''(قاموس)

فارسی میں بھی اس کے یہی معنی ہیں۔

''حجلہ بالتحریک۔ پردہ کو برائے عروس مرتب سازند۔ فارسیان بہ سکون استعمال نمایند داآں را حجلہ دامادی نیز گویند (بہار عجم)

عربی و فارسی میں کہیں بھی حجلہ کے معنی پوشیدہ شدن نہیں۔ معلوم نہیں مصنف نے ایسی فاحش غلطی کیسے کی۔

(2)

(5) 'مار دھاڑ۔ وہی زد و کوب۔ع زجر۔' (سرمایۂ زبان اُردو)

ماردھاڑ کا ترجمہ زود کوب تو صحیح ہے لیکن اس کا عربی مرادف زجر کسی اعتبار سے درست نہیں۔ عربی میں زجر کے معنی ہیں، کسی کام سے سختی کے ساتھ منع کر دینا۔ جس کو اُردو میں جھڑکنا اور فارسی میں نکوہش و سرزنش کہتے ہیں۔ اس کو زود کوب سے کوئی تعلق نہیں۔ چند حوالے دیکھیے:

''زجر۔ بازواشتن ونہی کردن۔ یقال زجرہ (صراح)

''زجر۔ بازداشتن دراندن شتر۔ وجز آں۔ و بہ مرغ فال گرفتن۔ واندختن ناقہ آنچہ درشکم او باشد (منتخب اللغات)

فارسی میں بھی اس کے یہی معنی مستعمل ہیں۔

''زجر۔ بالفتح بازداشتن وترسانیدن، وبالفظ کردن مستعمل (بہارعجم)

''زجر۔ بالفتح بازداشتن ونہی کردن۔ ازصراح ومنتخب وتاج اللغات وبہارعجم۔ وبالکسر خطاست۔ سعدی گوید:

بہ تشنیع و دشنام و آشوب و زجر
سفید از سیہ فرق کردم چو فجر

(ازاحتہ الاغلاط)

زجر کا صحیح استعمال مندرجہ بالا شعر میں موجود ہے اور اس سے اس کا مفہوم بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ ایک لطف کی بات یہ ہے کہ مصنف نے خود ہی جیم مع ہائے مخلوط کی فصل میں زجر کو جھڑکنا کا مرادف لکھا ہے۔ فرماتے ہیں:

''جھڑکنا، سخت ودرشت سخن کسی کو کہنا۔ ف نکوہش وسرزنش، ع زجر وتوبیخ۔''

یہ ایک دل چسپ مسامحت ہے۔

(6) ''ذرا۔ اک کلمہ ہے کہ لفظ اندک وقلیل کے معنی کا فائدہ دیتا ہے اور جو اس لفظ کو ذال معجمہ سے لکھتے ہیں۔ مولف ہیچ مداں کے عندیہ پر خطا پر ہیں۔ کیوں کہ ذال معجمہ کا وجود فارسی میں بعض محققین کے نزدیک نہیں ہے۔ غور طلب ہے اس میں شک نہیں کہ بعض نے اس سے انکار کیا ہے لیکن بیش تر محققین اس بات کے حق میں ہیں کہ فارسی میں ذال معجمہ کا وجود محقق ہے۔ بہ ہر حال یہ مقام اس بحث کے لیے موزوں نہیں۔ سوال یہ ہے کہ اس منفی قاعدے کو اگر مان بھی لیا جائے تو اس کا اثر اس لفظ (ذرا) پر کیا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ذرا فارسی الاصل نہیں، جو یہ بحث چھیڑی جائے۔ یہ عربی کے لفظ ذرّہ (بہ تشدید رائے

مہملہ) کا مخفف ہے۔اس طرح یہ مہند ہوا اور مہند الفاظ کے لیے ایسی کوئی قید نہیں کہ اصل زبان کے مخصوص حروف کو اس میں سے خارج کر دیا جائے۔

ذرّہ (بہ تخفیف ہا) کثرت استعمال سے ذرّا ہو گیا۔ بہت سے قدیم اُردو شعرا نے ذرّہ بہ تشدید بھی استعمال کیا ہے۔ جو اس بات کا بین ثبوت ہے کہ وہ مہند ہے۔ میر حسن سحر البیان میں لکھتے ہیں:
سودا کا شعر ہے:

قاتل کے دل کی آہ نہ نکلی ہوس تمام
ذرّہ بھی ہم تڑپنے نہ پائے کہ بس تمام

اس سلسلے میں صاحب نور اللغات نے تفصیل سے لکھا ہے۔وہ ذال معجمہ مع رائے مہملہ کی فصل میں لکھتے ہیں۔

'ذرا۔عربی میں ذرہ بالفتح تشدید دوم۔اُردو شعرا نے بھی ذرا کہا ہے۔امانت:

ذرہ رہتی نہیں حرارت عشق
حسن پر جب زوال آتا ہے

پھر تشدید اڑا کر ''ہ'' کی جگہ الف کر لیا۔مذکر۔تھوڑا، بہت کم۔فقرہ۔تم نے سب کھا لیا اس کے لیے ذرا بھی نہ رکھا (نور اللغات)

غرض کہ اُردو کا ذرا عربی کے ذرّہ سے ماخوذ ہے۔یہ فارسی کے کسی لفظ سے ماخوذ نہیں اور نہ ہندی الاصل ہی ہے۔اس لیے اس کو ذال معجمہ سے لکھنا کوئی غلط بات نہیں اور نہ اس سے فارسی میں ذال معجمہ کے عدم و وجود پر کچھ روشنی پڑتی ہے۔ورنہ پھر شطرنج بہ فتح اول کی طا نکال کر تائے قرشت لکھنا چاہیے۔کیوں کہ عربی میں وہ بہ فتح اول اور فارسی و ہندی میں اصلاً بجائے طا کے تا تھی۔تعریب کے لیے طا کو تا سے تبدیل کر کے حرف اول کو مکسور کیا گیا اور ایسے ہی صدہا الفاظ ہیں جن میں تہنید کے باعث تبدیلیاں ہو گئی ہیں۔

(7) نظر آنا۔کسی چیز کا دکھائی دینا۔ف۔نظر بر آمدن۔(سرمایۂ زبان)
نظر آنا کا فارسی مرادف نظر بر آمدن صحیح نہیں۔کیوں کہ بر آمدن کے معنی ہیں باہر نکلنا اور اس کو نظر سے کوئی علاقہ نہیں۔نظر آمدن یا بہ نظر آمدن اس کا مرادف ہو سکتا ہے۔

(8) انتقام لینا۔ف۔انتقام کردن (سرمایۂ زبان)

فارسی میں انتقام کا لفظ کشیدن و گرفتن کے صلوں کے مستعمل ہے۔انتقام کردن کبھی نہیں آتا۔اس لیے انتقام لینا کا صحیح مرادف انتقام گرفتن و انتقام کشیدن ہے۔بہار عجم کی عبارت ہے ''انتقام۔کینہ کشیدن۔و بالفظ کشیدن و گرفتن مستعمل۔'' (بہار عجم)

جلالؔ فنون شاعری پر بڑی وسیع نظر رکھتے تھے۔ان کے مسلم الثبوت فن داں اور استاد ہونے میں کسی کو کلام نہیں ہوسکتا۔لیکن بعض مقامات پر سے وہ نگاہ غلط انداز ڈالتے ہوئے گزر گئے ہیں۔غالبؔ کی ایک معروف رباعی ہے جس کا دوسرا مصرع بحر سے خارج ہے۔انھوں نے اس رباعی کو ایک مثال میں سنداً نقل کیا ہے۔اسی غلط طریقہ سے۔حالاں کہ اس کا دوسرا مصرع پڑھتے ہی نظر رک جاتی ہے، رباعی یہ ہے:

دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالبؔ
دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالبؔ
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں
سونا سوگند ہو گیا ہے غالبؔ

اس رباعی پر متعدد اہل نظر حضرات تفصیل سے اظہار خیال کر چکے ہیں۔جلالؔ نے دیوان غالبؔ پر اعتماد کر کے بغیر تامل اس کو نقل کر دیا۔اس قسم کی مسامحت سخت مغالطہ آفریں ہوتی ہے۔

نور اللغات

''زرنیخ۔ف۔بالکسر سوم و سکون یائے معروف۔مذکر ہڑتال''۔(نوراللغات)

مصنف نوراللغات اس لفظ کو ضبط حرکات میں دھوکا کھایا ہے۔غیاث اللغات میں اس کو کسی تشریح کے بہ کسر اول لکھا ہے۔انھوں نے غالباً اسی کو دیکھ سمجھ لیا کہ زرنیخ فارسی میں اصلاً بہ کسر حرف اول آتا ہے لیکن حالاں کہ یہ فارسی میں بہ فتح اول بر وزن نزدیک ہے۔معرب بنانے کے لیے فتحۂ حرفِ اول کو کسرے سے تبدیل کر دیا گیا تا کہ عربی اوزان سے تطابق ہو جائے۔جیسا کہ شطرنج کے نختہ شین کو کسرے سے بدل کر معرب کر لیا گیا۔عربی لغات میں سے صراح و قاموس میں مطلق کسرہ درج ہے، لیکن منتخب میں اس کی تصریح موجود ہے۔دونوں حوالے دیکھیے:

''زرنیخ۔بالکسر حجرے معروف مہندا بیض داصفر واحمر۔'' (قاموس)

یہی عبارت ایک دو الفاظ کے اضافے سے صراح میں موجود ہے۔ منتخب کی عبارت ہے:

''زرنیخ۔ بالکسر دیست بہ صعید مسر و سنگ معروف۔ وآں سہ قسم ست۔ سفید و سرخ و زرد۔ معرب زرنیخ بالفتح۔'' (منتخب)

فی الجملہ یہ لفظ فارسی الاصل ہے اور فارسی میں اس کی صحیح حرکت بہ فتح اول ہے۔ اس کو معرب بنانے کے لیے مکسور الاول کرلیا گیا۔ اسی لیے عربی لغات میں یہ حرف بہ کسر حرف اول مذکور ہے۔ اب جو حضرات صرف عربی لغات پر اکتفا کرتے ہیں وہ دراصل عمل تعریب سے ناآشنا ہو کر اس کو بہ کسر اول فارسی الاصل سمجھ لیتے ہیں۔

لفظ غیاث: بہ کسر اول ہے اور اس پر سب کا اتفاق ہے۔ صاحب نور اللغات نے بھی اس کو بہ کسر اول لکھا ہے لیکن خود ہی باب الالف میں لکھتے ہیں:

''الغیاث۔ ع۔ بہ فتح اول وسوم وسکون دوم۔ پناہ، مصیبت، خوف اور رنج وغم کی زیادتی کے وقت بہ طور فریاد کہتے ہیں۔'' (نور اللغات)

حالاں کہ غ کا کسرہ متفق علیہ صحیح اور فتحہ بالیقین غلط ہے۔ غیاث اللغات کی عبارت ہے:

''الغیاث۔ بہ کسر غین معجمہ، بہ معنی دادرس و درعرف عام بہ معنی فریاد مستعمل می شود۔'' (غیاث)

لفظ آرد کے متعلق صاحب نور اللغات کی تحقیق عجیب و غریب ہے۔ لکھتے ہیں:

''آرد۔ بہ سکون دوم غلط و بہ فتح دوم صحیح''۔ اور مثال میں میرؔ کا ایک شعر درج کیا ہے:

اگر چہ گندمی رنگوں کو پیسا اس جزیرے نے
نہ پائی ایک دن بھی آرد گندم کی ارزانی

حالاں کہ آرد صحیح بہ سکون دوم ہے اور بہ فتح دوم غلط۔ اور اس میں کسی کو بھی اختلاف نہیں۔

''آرد۔ بہ رائے موقوف نہ بہ فتح را۔ بہ معنی آنچہ از سائیدن غلہ حاصل شود۔ از جہاں گیری و برہان و موید (غیاث)

آرد۔ بہ سکون رائے مہملہ غلہ آسیا کردہ از موید الفضلا (فرہنگ جہاں گیری و فرہنگ رشیدی و برہان قاطع و بہ فتح رائے مہملہ خطاست فیضی گوید۔

چوں دید کہ آرد گشت اجساد
آں آرد دہد چو خاک برباد

(ازاختہ الاغلاط)

''آرد۔ غلہ آس کردہ، کہ آں را آرد مقشر نیز گویند۔ کذافی الشرفنامہ۔ ودر قنیہ بہ معنی اول بارائے موقوف مسطور سبت وآرد بہ فتح رائے معنی تواندست، واین مضارع باریدن بہ معنی نوانستن ست و نیز آرادضد بردارد۔'' (موید الفضلا)

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صاحب نور اللغات نے یہاں میرؔ کے مذکورہ شعر سے دھوکا کھایا ہے۔ اس شعر میں آرد بہ سکون دوم ہی استعمال ہوا ہے، لیکن مصنف اس کو بہ فتح دوم پڑھ گئے۔ حالاں کہ اس کو اگر بہ سکون دوم پڑھا جائے تو وزن میں کوئی خلل نہیں پیدا ہوتا۔ البتہ تقطیع میں آرد کی را متحرک ہو جائے گی۔ لیکن یہ کوئی نئی بات نہیں۔ قواعد عروض کے اعتبار سے تقطیع میں ساکن حرف متحرک ہو سکتا ہے اور یہ کوئی عیب نہیں اور نہ اس کا اثر لفظ کی حرکت پہ پڑتا ہے۔

پروس۔ اہل لکھنؤ پروس رائے مہملہ سے بولتے ہیں، اور اہل دہلی پڑوس رائے ہندی سے۔'' (نور اللغات)

حالاں کہ جلالؔ نے ''سرمایۂ زبان اُردو'' میں پڑوس اور پڑوسی دونوں کو رائے ہندی سے لکھا ہے۔ نیز اہل لکھنؤ کی زبان سے بالعموم پڑوس بہ رائے ہندی ہی سنا گیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ مصنف نور اللغات نے یہاں صرف اپنے قیاس سے کام لیا ہے۔

شکریہ۔ ع کسی کے احسان کا تعریف کے ساتھ اظہار (نور اللغات)

یہاں بھی مصنف نے قیاس محض سے کام لیا ہے۔ عربی میں شکر سے شکریہ کسی بھی قاعدے سے نہیں آتا ہے، نہ لغات ہی میں مذکور ہے۔ نہ کتب ادب وغیرہ میں آیا ہے اور نہ کوئی قاعدہ ہی ایسا ہے جس سے یہ لفظ وضع کیا جا سکے اصل میں شکوہ اُردو کا اپنا لفظ ہے اور یہ شکر سے خلاف ضابطہ بنا لیا گیا ہے۔ جس طرح عندیہ بن گیا ہے۔ جس کی اصل عندی ہے۔ اب یہ دونوں لفظ اُردو میں مستعمل ہیں چوں کہ ان کی ساخت عربی جیسی ہے اس لیے شاید وہ اس کو عربی فرض کر گئے جیسے نقد سے تنقید وضع کر لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ لفظ عربی نہیں اُردو نژاد ہے، لیکن بعض لوگ اس میں بھی دھوکا کھاتے ہیں، اور اس کی ساخت کو دیکھ کر اس کو عربی سمجھ لیتے ہیں۔

غیاث اللغات

غیاث اللغات فارسی کا متداول لغت ہے، اُردو، فارسی دونوں زبانوں کے طلبہ اور عام لوگوں کے زیر مطالعہ رہتا ہے، پھر اس پر زیادہ اعتبار اس بنا پر کیا جاتا ہے کہ اس میں قریب قریب ہر لفظ کے تحت دوسرے لغات کے حوالے بھی دیے گئے ہیں۔ جس سے دیکھنے والا ضرورت سے زیادہ مطمئن ہو جاتا ہے، لیکن عام طور پر لوگوں کو معلوم نہیں کہ غیاثؔ میں بہت سے الفاظ کے متعلق نہایت غیر ذمہ داری سے کام لیا گیا ہے۔ کہیں الفاظ کی تحقیق غلط ہے، کہیں لکھ دیا کہ یہ عبارت فلاں لغت سے ماخوذ ہے، حالاں کہ اس کتاب میں اس اعتبار کا وجود نہیں۔ کہیں اصل عبارت میں کچھ الفاظ گھٹا بڑھا کر اس کو درج کیا ہے کہ جب تک اس کے حوالوں کی تطبیق نہ کر لی جائے۔ اس وقت تک ان پر اعتماد نہ کیا جائے۔ اس کتاب میں اتنی غلطیاں ہیں کہ پناہ بہ خدا۔ میں خود ایک بار ایک لفظ (خیال) میں محض غیاث کے ایک حوالے پر اعتماد کر کے دھوکا کھا چکا ہوں۔ اگر کوئی شخص اس کی تصحیح پر کمر بستہ ہو جائے تو کافی مقامات ایسے ملیں گے۔ ایسے چند مقامات جو سرسری مطالعہ سے میں نوٹ کر سکا ہوں۔ درج ذیل کرتا ہوں:

''عبدالملک بن مروان۔ یکے از خلفائے بغداد۔ کہ بسیار ظالم بود (غیاث)

اس تحقیق کی جس قدر بھی داد دی جائے کم ہے۔ اموی خاندان کے ایک خلیفہ کو عباسی خاندان میں شامل کر دینا انھیں کا کام ہو سکتا ہے۔ جن لوگوں نے تاریخ کا معمولی طور سے مطالعہ کیا ہے، وہ بھی جانتے ہیں کہ عبدالملک بن مروان ایک اموی خلیفہ تھا۔ خاندان عباسیہ سے اس کو کوئی تعلق نہیں۔

''کلف۔ بہ فتحتین۔ داغہائے تیرہ کہ بر رخسارۂ۔ بعضے مردم پدید آیند، و در منتخب نوشتہ کہ بہ فتح شیفتہ شدن بہ چیزے و سیاہی روئے ماہ۔'' (غیاث)

اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ کلفؔ بہ فتح اول کے معنی ''سیاہی روئے ماہ'' ہیں، اور بہ فتحتین کے یہ معنی نہیں، لیکن منتخب میں اس کے برعکس لکھا ہے۔ اس میں بہ فتحتین کے معنی ''سیاہی روئے ماہ'' درج ہیں اور فتح اول کے دوسرے معنی تو ہیں، لیکن سیاہی روئے ماہ'' نہیں۔ اس کی پوری عبارت یہ ہے:

''کلف بہ فتح حریص وشیفتہ شدن بہ چیزے۔ وہ بہ فتحتین، کنجد ہٗ روے۔ یعنی رنگ میان سیاہی وسرخی، کہ برروئے ظاہر شود۔ وسیاہئ روئے ماہ۔'' (منتخب)

غالباً صاحب غیاث نے اس عبارت کو سرسری طور سے پڑھا'' اور بغیر امتیاز حرکات اس کو لکھ دیا۔

شاستر۔ بہ ہر دو شین معجمہ۔ و فتح فو قانی۔ بروزن باختر۔ بہ زبان سنسکرت نام علم عقائد و فقہ اہل ہنودست۔ (غیاث)

اس لفظ کے ضمن میں ملا غیاث کی ساری تحقیق دور از کار ہے۔ سنسکرت میں اس لفظ کا صحیح تلفظ شاستر ہے۔ یعنی الف، سین تا اور را۔ چاروں حرف ساکن ہیں۔ جس سے شاستر اور اس سے شاستر ابنا۔ اس کا حروف اول شین معجمہ ہے اور حرف ثالث سین مہملہ نہ کہ ہر دو شین معجمہ۔ غرض کہ نہ شاستر بروزن باختر ہے اور نہ اس میں ہر دو شین معجمہ ہیں۔

خیال۔ بالفتح پندار و صورت یہ کہ در خواب دیدہ، یا در بیداری تصور کردہ شود۔ و صاحب منتخب نوشتہ کہ بالکسر، بہ معنی تصور و پندار، دو فرہنگے نوشتہ آنچہ برائے راندن طیور در باغ و کشت نصب کنند'' (غیاث)

یہاں منتخب کا حوالہ غلط ہے۔ اس میں خیال کہ بہ فتح اول لکھا ہے نہ کہ بالکسر۔

''خیال۔ بالفتح پندار و صورت شخص یہ کہ در خواب دیدہ شود یا در بیداری تخیل کردہ شود۔ و جامہٗ سیاہ کہ در کشت زار بر چوبے نبدند۔ تا وحوش و طیور او را انسان خیال کردہ برمن۔ (منتخب)

صاحب غیاث کے متعلق فرمودۂ غالب ٹھیک ہی معلوم ہوتا ہے۔ اسی لفظ خیال میں اس تحریف کے علاوہ ایک اور دراز دستی موجود ہے۔ صاحب غیاث نے منتخب کا حوالہ نقل کرنے کے بعد لکھا ہے کہ'' دو فرہنگے نوشتہ کہ آنچہ در باغ و کشت برائے راندنِ طیور نصب کنند'' اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ بات منتخب میں درج نہیں ہے ورنہ پھر'' دو فرہنگے'' لکھ کر ایک مجہول الاسم حوالہ دینے کی کیا ضرورت ہوئی۔ حالاں کہ اس میں دوسرے معنی کے علاوہ یہ بھی لکھا ہوا ہے کہ'' جامہٗ سیاہ کہ بر چوبے بندند تا وحوش و طیور او را انسان خیال کردہ بہ رمند۔''

عنقائے مغرب۔ بہ فتح اول و ضم میم و سکون غین معجمہ و کسرائے مہملہ۔ مرغے بود بس عظیم و دراز گردن۔ و مغرب ازیں جہت گویند، کہ طیور را فرو می برد۔ و اطفال و دختراں را بلع می کرد از منتخب۔ (غیاث اللغات)

نہایت تعجب کی بات ہے کہ صاحب غیاث نے اس مرکب بہ ترکیب فارسی کو منتخب کے حوالے کیسے کر دیا۔ منتخب میں عربی کے مفرد و مرکب الفاظ درج ہیں۔ نہ کہ فارسی کے۔ میں نے بہت سر مارا۔ لیکن مجھے تو اس عنقا کا پتا چلا نہیں۔ منتخب میں عنقا اور مغرب دونوں علاحدہ علاحدہ فصلوں میں درج ہیں۔ لیکن ان دونوں کا مرکب بہ ترکیب فارسی تفصیل مذکورہ کے ساتھ موجود نہیں۔ اس کے دونوں حوالے حسبِ ذیل ہیں:

''عنقا۔ زن دراز گردن۔ سیمرغ۔ بلا۔'' (منتخب)

''مغرب۔ بالفتح و کسرا۔ جائے فرو رفتن آب و جز آں۔ و بہ ضم میم و کسر را۔ دور رونده و چیزے غریب آورنده۔ (منتخب)

ظاہر ہے کہ ان دونوں معنی کو صاحب غیاث کے مفروضہ ''عنقائے مغرب'' سے کوئی تعلق نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ لفظ بہت خوب صورت ہے لیکن افسوس کہ معنی و حوالہ دونوں غلط ہیں۔ البتہ برہانِ قاطع میں لفظ عنقا کے ذیل میں ''عنقائے مغرب'' بھی درج ہے، لیکن اس میں یہ معنی درج نہیں۔ بل کہ سراسر اس سے مختلف معنی مذکور ہیں۔ اس کی پوری عبارت یہ ہے:

''عنقا۔ سیمرغ را گویند۔ واو را عنقائے مغرب بہ ضم میم خوانند۔ بہ سبب مغربیت حمل بر چیز ہائے نا بود و معدوم و کنند۔ و کنایہ از ہر چیز نایاب و نایافت باشد۔'' (برہان قاطع)

بہ ہر صورت غیاث کا یہ حوالہ غلط ہے۔

....

''فضل۔ افزونی و بخشش و غلبہ کردن بہ کسے بہ فضیلت۔ و نام شاعر۔ از منتخب۔'' (غیاث)

مصنف نے یہاں صرف منتخب کا حوالہ دیا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ ساری عبارت اسی سے منقول ہے۔ اور اس ذیل میں اس کے جتنے معانی و حرکات درج ہیں وہ سب اسی سے ماخوذ ہیں، لیکن ایسا نہیں۔ منتخب میں اس کی مندرجۂ غیاث حرکات کا کوئی ذکر نہیں اور نہ اس کے معنی ''نام شاعر'' ہی لکھے ہیں۔ اس کی پوری عبارت یہ ہے:

''فضل۔ فرونی و ہمچنیں فضیلت۔ وافزوں شدن، و بخشش و غلبہ کردن۔ بہ کسے بہ فضیلت و بہ ضمتین مرد کہ جامۂ زبوں و بے آستین در خانہ پوشد برائے

کار کردن۔'' (منتخب)

اگر صرف منتخب کا حوالہ دیا تھا تو صرف اسی کی عبارت منقول ہونی چاہیے تھی۔ یا اگر ماخذ متعدد تھے تو ان کا حوالہ ہونا چاہیے تھا۔ یا یہ کہ عبارت مندرجہ منتخب درج کر کے پھر دوسرے معنی بغیر کسی حوالے کے بھی لکھے جا سکتے تھے۔ صاحب غیاث کی یہ عادت سی ہے کہ الفاظ کے متعلق جو حوالے دیتے ہیں تو یا تو اس کی پوری عبارت نقل نہیں کرتے یا اس میں بغیر کسی توضیح کے کچھ اضافہ کر کے اس کو بھی اس سے ملحق کر دیتے ہیں۔ جس سے بعض وقت بڑی غلط فہمی پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی قبیل کی ایک مثال اور دیکھیے:

''عتاب۔ بہ کسر ملامت کردن و خشم گرفتن و ناز کردن۔ و بالفتح و تشدید نام مردے شاعر''۔ از منتخب (غیاث)

اس لفظ سے متعلق تمام عبارت منتخب سے منقول ہے اور صحیح ہے، لیکن آخر میں جو لکھا ہے نام ''نام مردے شاعر'' یہ صحیح نہیں، منتخب میں صرف اتنا لکھا ہوا ہے کہ ''نام مردے'' اب یہ بات کہ وہ مرد شاعر تھا یا غیر شاعر۔ اس کا کوئی ذکر نہیں۔ منتخب کی پوری عبارت یہ ہے:

''عتاب: بالکسر ملامت کردن و خشم گرفتن۔ ناز کردن، و بالفتح و تشدید تا نام مردیست۔'' (منتخب)

غرض کہ مرد کے ساتھ شاعر کا اضافہ صاحب غیاث کی تذئیل ہے۔

....

بجاں آمدہ۔ ناخوش و بے دماغ۔ از بہار عجم (غیاث)

اس حوالے سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ عبارت بہار عجم سے ماخوذ ہے۔ حالاں کہ بہار عجم میں با مع جیم تازی کی فصل میں اس کا کوئی وجود نہیں۔ اس کے اندر مذکورہ فصل میں صرف تین لفظ درج ہیں۔ بجا، بجا افتادن بیمار، بجوج اور بس۔ میں نے احتیاطاً با مع را کی فصل بھی دیکھی کہ شاید یہ برجاں آمدہ ہو، لیکن وہاں بھی اس کا کوئی ذکر نہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ مولانا غیاث کسی دوسری لغت کا حوالہ دینا چاہتے تھے لیکن غلطی سے اس کا حوالہ دے گئے یا یہ کہ انھوں نے خود نہیں دیکھا، کسی راوی کی نقل یا حوالے پر اعتماد کر لیا۔

....

سرشک: بہ کسر تین قطرۂ آب چشم کہ آں۔ اشک نیز گویند، بہ معنی مطلق قطرہ نیز آمدہ۔ از برہان، سروری، مؤید او بہار عجم'' (غیاث)

اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جن کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے ان میں اس لفظ کی یہی حرکات درج ہوں گی اور ان میں سے کسی میں بھی تخالف وتبائن نہیں ہوگا لیکن حقیقتاً ایسا نہیں۔ مذکورہ بالا فہرست میں بہار عجم کا بھی حوالہ دیا گیا ہے لیکن اس میں اس لفظ کی ایک دوسری حرکت بھی درج ہے، یعنی اس میں سرشک کو بکسر تین کے ساتھ بہ فتح سین مہملہ بھی لکھا ہے اور یہی نہیں بل کہ سین کے فتحے کو ایک اعتبار سے مرجح بتایا ہے۔ اس کی عبارت ہے:

''سرشک: بہ کسر تین، وبعضے بہ فتح دوم گفتہ اند، ومشہور بہ فتح اول ست وقیاس نیز ہمیں را می خواہد۔ پس از عالَمِ سرپنجہ وسرچشمہ باشد'' (بہار عجم)

گویا صاحب بہار عجم کی رائے میں سرشک سراشک (بہ اضافت) کا مخفف ہے۔ اسی بنا پر انھوں نے بالفتح کو مرجح لکھا ہے۔ صاحب غیاث نے بہ یک جنبش قلم اس تصریح کو ذبح کر دیا۔

....

حجلہ: بہ فتح اول وثانی وثالث۔ مگر در استعمال فارسیاں بہ سکون جیم مستعمل بہ معنی موضع یہ کہ آراستہ کنند برائے عروس۔ از مدار ومنتخب وکشف وصراح، وبہار عجم'' (غیاث)

یہاں غیاث میں حسب معمول منتخب کا حوالہ قطعاً غلط ہے۔ منتخب میں یہ لفظ مذکور ہی نہیں۔ میں نے حا مع تا اور حا مع لام کی فصلیں کئی بار پڑھیں لیکن اس لفظ کا کہیں پتا نہیں چلا۔ میرے پیش نظر منتخب کا نسخہ مطبوعہ احمدی پریس کانپور ہے۔ جس پر سنہ طباعت ۱۳۱۰ھ درج ہے۔ ممکن ہے صاحب غیاث نے کوئی ایسا نسخہ دیکھا ہو جس میں یہ لفظ موجود ہو لیکن ان کی ستم ظریفیوں کے پیش نظر یہ توقع بس یوں ہی سا ایک مفروضہ معلوم ہوتی ہے۔

....

نسرین۔ بالکسر نام گلے سفید خوشبودار کہ بہ فارسی نسترن گویند....وبالفتح چناں، مکہ مشہور ست دیدہ نشدہ'' (غیاث)

نسرین کو بالکسر لکھنا تو بجائے خود صحیح ہے لیکن یہ لکھنا کہ 'بالفتح دیدہ نشد' محل نظر ہے۔ کیوں کہ بہار عجم میں، اس کو صرف بالفتح لکھا ہے۔ صاحب غیاث نے بیش تر مقامات پر بہار عجم کے حوالے دیے ہیں۔ معلوم نہیں وہ یہاں اس کو کیوں فراموش کر گئے۔ اس کی عبارت یہ ہے:

''نسرین بروزن گلے سفید خوشبوئے نسترن از انواع اوست۔ وآں را گل مشکیں

نیز گویند'' (بہارِ عجم)

یہاں نسرین کو بروزن پروین لکھا ہے۔اور پروین بالاتفاق بالفتح ہے۔خود صاحب غیاث نے لکھا ہے کہ ''پروین بالفتح شش ستارہ کو چک۔'' حقیقت یہ ہے کہ نسرین بہ فتح و بہ کسر ہر دو طور صحیح ہے۔

....

زیادت؛ مصدر است۔ بہ معنی افزونی لازم و متعدی ہر دو آمدہ۔ وزیادتی بہ یائے تحتانی زائد محاورہ۔عوام ست وزیاد بہ حذف تاءِ فوقانی نیز مستعمل فارسیاں، صائب بہارِ عجم چند شعر صاحب اسماخط و شفیع بریں سند آوردہ است۔'' (غیاث)

لفظ زیادتی کو جس آسانی سے محاورۂ عوام کہہ دیا ہے وہ قابل حیرت ہے۔ کسی لفظ کی تغلیط مرتبہ تحقیق سے فروتر ہے اگر صاحب غیاث ذرا بھی تامل سے کام لیتے تو یقیناً اس کو محاورۂ عوام نہ لکھتے۔ پھر مزید قابل حیرت بات یہ ہے کہ زیاد کو تو بہارِ عجم کا حوالہ دے کر مستند قرار دے دیا۔لیکن زیادتی کے متعلق بہارِ عجم میں جو کچھ لکھا ہے اس کو نظر انداز کر گئے۔ حالاں کہ بہارِ عجم میں زیاد کے بعد ہی زیادتی درج ہے۔ بہارِ عجم کی عبارت ہے:

''زیادتی۔مزید علیہ زیادت۔ بہ زیادت تحتانی۔ مرزا صائب؛

بر جسم آں قدر کہ فزو دیم ہم چو شمع
شد مایۂ زیادتی اشک و آہِ من

خواجہ شیراز:

زیادتی مطلب کار بر خود آساں کن
صراحی مئے لعل و لب چو ماہت بس

اور یہی نہیں بل کہ اس کے بعد اس سلسلے میں زیادتی طلب مذکور ہے۔ ملاحظہ ہو:

زیادتی طلب آں کہ زیادہ از مقسوم خواہد۔ شفیع اثر:

زبسکہ مردم عالم زیادتی طلب اند
زہر کہ نارہ بر آید ہزار ابن زیاد

(بہارِ عجم)

اصل بات یہ ہے کہ فارسی میں زیادت، زیادتی اور زیاد تینوں لفظ مستعمل ہیں۔

....

خضر۔ بالکسر نام پیغمبر ست علیہ السلام و بہ فتح اول و کسر ثانی بہ معنی شاخ سبز وکشت وترہ۔ و نام پیغمبر مذکور۔ غرض کہ لقب پیغمبر کہ ارمیا نام اصلی ایشان ست بدرجہ است یکے خضر کہ بہ کسر اول وسکون ثانی باشد ودوم خضر کہ بہ فتح اول کسر ثانی باشد۔ (غیاث)

مصنف کا یہ ادعا کہ پیغمبر معروف کے معنی میں لفظ صرف بہ سکون وکسر ضاد ہے تحقیق سے عاری ہے معلوم ہوتا ہے انھوں نے صرف عربی لغات کو پیش نظر رکھا ہے اور فارسی لغات یا استعمال اہل زبان سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ لفظ بہ کسر ضاد بفتح ضاد اور بہ سکون ضاد تینوں طرح صحیح ہے حوالے دیکھیے:

''خضر بہ کسر اول و بہ فتح و دوم وسکون آں نام پیغمبرے معروف'' (بہار عجم)

''خضر بہ کسر اول بہ فتح ثانی از تصرعف ہمہ دانایان عجم ست۔ قاآنی گوید:

مرا کہ ہمت خضر ست و چوں تو خضر رہے
بکوشم از دل و جاں تا بنوشم آب خضر

بالجملہ خضر بہ فتح ضاد از عالم تصرف اکابرست'' (ازاحتہ الاغلاط)

نیز ڈاکٹر عندلیب شادانی نے اپنی کتاب ''تحقیقات'' کے ایک مضمون میں خضر بہ فتح ضاد کی سند میں اساتذہ ایران کے کافی اشعار پیش کیے ہیں۔

....

شگوفہ۔ بہ کسر اول۔ کاف عرف مضموم، گل درختِ میوہ، و مطلق غنچہ وگل درختاں از بہار عجم، و برہان و جہاں گیری و در بودن کاف عربی اتفاق ہمہ است'' (غیاث)

صاحب غیاث نے یہاں بھی (در بودن کاف عربی اتفاق ہمہ است) غلط لکھا ہے۔ بہار عجم میں (جس مصنف نے حوالہ دیا ہے) اس کو صرف شین مع کاف فارسی کی فصل میں لکھا: شگوفہ، بہ ضمتین مطلق گل'' (بہار عجم)

اور اس میں شین مع کاف عربی کے ضمن میں کہیں بھی اس کا ذکر نہیں، یہی نہیں بل کہ صاحب بہار

عجم نے دو مرکبات شگوفہ زار اور شگوفہ رنگ بھی اسی ذیل میں لکھے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شگوفہ کاف عربی و فارسی دونوں طرح صحیح ہے جس طرح کہ شگفتن بہ کاف عربی و فارسی بہ ہر دو طور صحیح ہے جس کو خود صاحبِ غیاث نے بھی لکھا ہے:

شگفتن۔ بہ کسر اول ضم کاف عربی کشودہ شدن غنچہ و بکاف فارسی نیز آمدہ'' (غیاث)

اسی نے فرہنگ عامرہ میں اس کو بہ کاف عربی فارسی دونوں طرح لکھا ہے۔

شکویٰ: بالفتح دو ر آخر الف مقصورہ بہ صورت یائے زائد چناں چہ در لفظ دعویٰ، بشریٰ۔ بہ معنی گلہ کردن و گلہ۔ از صراح و منتخب و شکوہ بہ ہائے ہوز نوشتن خطاست۔

یہاں بھی مصنف غیاث نے سابقہ دراز دستی سے کام لیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ شکویٰ عربی الاصل ہے اور عربی میں وہ الف مقصورہ کے ساتھ صحیح ہے۔ اہل فارس نے اس میں یہ تصرف کیا کہ الف مقصورہ کو ہائے ہوز سے بدل دیا، اور فارسی میں بغیر کسی تکلف کے استعمال کیا گیا ہے۔ بل کہ بہار عجم میں تو یہ صرف ہائے ہوز ہی کے ساتھ لکھا ہے اور یہی نہیں بل کہ اس ذیل میں اس کے مزید چار مرکبات شکوہ آشوب شکوہ پرواز، شکوہ سنج اور شکوہ مند بھی درج ہیں۔ اور ان سب میں شکوہ بہ ہائے ہوز ہی مرقوم ہے۔ اہل زبان نے اس کو ہر جگہ بے تکلف استعمال کیا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

صد رستم دیدی ملک یکبار سر کن شکوہ
ہستی شرمندۂ لطفش زبانت لال چیست
(ملک قمی)

نے مکمل کرد چشم و نے معطر شد دماغ
شکوۂ بے رحمی باد صبا سنو ہم نوشت
(ظہوری)

شکوہ نقصاں داشت فصلے از بیاں انداختم
نرخ ارزاں بود کالا در دکاں انداختم
(نظیری)

صائب از ناز و عتاب او ندارم شکوہ
مدّا حسانیست از ابروئے ادہر چیں مرا
(صائب)

ازاحتہ الاغلاط میں اس کی زیادہ تفصیل درج ہے۔

....

صاحب غیاث نے بحر منسرح کا ایک وزن اس طرح لکھا ہے:

''بحر منسرح مثمن اخرب۔ سیفی ازاں گدا شد در شہر آں پریرد۔ تا روز ہائے دوراں آید بہ جانب او۔ مفعول فاعلاتن دربار۔'' (غیاث)

حالاں کہ زحاف حزب بحر منسرح میں کبھی نہیں آتا وہ صرف بحر ہزج و مضارع سے مخصوص ہے۔ جیسا کہ خود مصنف نے ابتدائے بیان عروض میں زحافات کے تحت لکھا ہے:

''اشتر و اخرب ہر دو در ہزج و مضارع افتد'' (غیاث)

جو وزن مصنف نے یہاں بحر منسرح کے تحت لکھا ہے یہی دراصل بحر مضارع مثمن اخرب'' کا وزن ہے۔ آگے چل کر اسی ضمن میں مصنف نے ایک اور فاحش غلطی کی ہے۔ بحر مضارع کے ذیل میں لکھتے ہیں:

بحر مضارع مثمن اخرب محذوف:

دیدار می نمائی و پرہیز می کنی
بازارِ خویش و آتشِ مانیز می کنی

مفعول فاعلاتن۔ مفعول فاعلن (غیاث)

حالاں کہ اس شعر کا صحیح وزن ''مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن'' ہے اور یہ بحر مضامین مثمن اخرب مکفوف محذوف'' ہے۔ یہ سخت گمراہ کن غلطی ہے۔

....

مقصد۔ بہ فتح میم وکسر صاد۔ جائے مقصد۔ و بہ فتح چنانکہ شہرت دارد درست نہ باشد'' (غیاث)

یہاں بھی ملا صاحب نے تصرف اہم زبان سے قطع نظر کر لی۔ اہل زبان نے بہت سے عربی الفاظ میں تصرف کیا ہے۔ اب اگر کوئی شخص ان تصرفات سے چشم پوشی کر کے اصل حرکات ہی سے سروکار

رکھے اور تصرف رکھے اور تصرف کو غلط ٹھہرائے تو یہ بجائے خود غلط ہوگا۔ایک مثال دیکھیے:

صفا از عقدۂ دلہا ست آں زلفِ معقد را
بحمداللہ ربطے ہست با مطلق مقید را
بہ مسکن بستر از پہلوئے گرمش سرد نا گشتہ
کند طے بر براق معرفت اقصائے مقصد را
(نظیری)

یہاں مقصد بہ فتح صاد آیا ہے۔اور یہ تصرف اہل زبان ہے۔

....

قلزم کے ضمن میں صاحب غیاث لکھتے ہیں:

''ودر بہار عجم نوشتہ کہ فارسیاں قلزم را بہ ضم اول وفتح زاد معجمہ می خوانند'' (غیاث)

یہاں بہار عجم کا حوالہ غلط ہے۔بہارِ عجم میں اس کے بر خلاف بہ ضم اول وسوم کو مستعمل فارسیاں لکھا ہے۔اس کی پوری عبارت یہ ہے:

''قلزم، درمنتخب بہ فتح اول وسوم۔ بہ وزن زمزم بلدہ ایست میان مصرد درقاموس بضم اول وسوم بہ وزن کر کم میان مصر ومکہ نزدیک کوہ طور۔ و بحر قلزم منسوب بداں ۔وفارسیاں بہ ضم دو بہ معنی دریائے خاص استعمال کنندوایں مجازست'' (بہار عجم)

....

''قلعہ۔بالفتح عمارت سنگین از کشف ومدارودرمنتخب بالکسر'' (غیاث)

یہاں بھی منتخب کا حوالہ غلط ہے۔منتخب میں قلعہ بہ کسر بہ معنی مذکور کہیں بھی درج نہیں۔اس میں قاف معہ تا کہ فصل میں لکھا ہے:

''قلعہ ابر پارہوخانہ کہ از سنگ ساختہ باشند'' (منتخب)

یہاں حرکات کا کوئی ذکر نہیں ہے۔دوسری جگہ قاف مع عین کی فصل میں لکھتے ہیں:

''قلعے، بہ فتح ۔توشہ دان شبانان ۔ونام معدنیکہ از دے ارزیر خالص خیز دوقلعی منسوب بداں ۔وبرکندن واز منصب انداختن کسے راو بالکسر بادبان کشتی و بہ فتحتین ست پائے شدن درکشتی و پار ہائے بزرگ

ازابر۔ جمع قلعہ۔ وہ بہ سکر لام سست پائے و بے آرام شدن'' (منتخب)
نہ معلوم صاحب غیاث نے یہ ''در منتخب بالکسر'' کہاں سے نقل کر دیا۔

....

''سبق۔ بہ فتح اول سکون ثانی۔ پیش رفتن واز دد دیگر در گزشتن و بہ فتحتین آنچہ گرو بند بذ مداں در اسپ دوایندن و تیز اندافتن و جز آن کہ مردم ہند ہوڑ گویند۔ و مقدار سے از کتاب کہ ہر روز آموختہ شود۔ از منتخب'' (غیاث)

یہاں مصنف نے دو غلطیاں کی ہیں۔ ایک تو یہ کہ صرف بہ فتحتین کے معنی درس لکھے ہیں۔ حالاں کہ درس سبق کے معنی میں بہ فتحتین اور بہ سکون دوم دونوں طرح آتا ہے۔ دوسرے یہ کہ سبقت لے جانے کے معنی میں صرف بہ فتح اول وسکون ثانی لکھا ہے۔ حالاں کہ اس معنی میں بھی بہ سکون اور بہ فتح حرف ثانی دونوں طرح آتا ہے۔

''سبق۔ بالتحریک۔ آنچہ گرو بند مذ بداں در اسپ انداختن و تیر انداختن و جز آں و فارسیاں آنچہ بہ طریق مداومت پیش استاد بخوانند۔ وہ بہ ہر دو معنی بہ سکون نیز استعمال کنند۔

کتا بے شد گل اے غنچہ تو بکشا مصحفِ خود را
بہ بلبل وہ کہ سبق کیف یحی الارض ازاں گیرد
(خسرو)

زور رفت آنکہ ز اسرار جہاں آگہ بود
از دبستاں برد دہر کہ سبق روشن کرد
(کلیم)

تو درسیرت پادشاہی خویش
سبق بردی از پادشاہانِ پیش
(سعدی)

زہم راہی نفس بیجا ست منعم
کہ من خویش از حرص سبقت گرفتم
(مخلص کاشی)

(از بہار عجم)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صاحبِ غیاث کی ساری تحقیق محلِ نظر ہے۔ یہی غلطی انھوں نے لفظ سبقت میں کی ہے۔ اس کو بھی مطلق بہ فتحتین لکھا ہے۔ مزید برآں یہ کہ حرکات کا حوالہ منتخب کا دیا ہے، لیکن اصل میں ایک فتحہ کا اپنی جانب سے اضافہ کر کے فرماتے ہیں:

''سبقت۔ بہ فتحتین، پیشی گرفتن، از منتخب'' (غیاث)

حالاں کہ منتخب میں اس کو بہ ''فتحتین'' کے بجائے صرف بہ فتح لکھا ہے۔

''سبقت۔ بالفتح۔ پیشی گرفتن'' (منتخب)

....

سپاس بہ کسر اول شکر، از بہارِ عجم و برہان و جہاں گیری و موید و مدار'' (غیاث)

غیاث کی اس عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ بہارِ عجم میں سپاس کو بہ کسر اول ہی لکھا ہے۔ حالاں کہ اس میں اس لفظ کی دو حرکات درج ہیں۔

''سپاس۔ سپاسہ۔ بہ ضم و بہ کسر منت'' (بہارِ عجم)

مصنف غیاث کو حوالے کے سبب سے دونوں حرکات درج کرنی چاہیے تھیں۔ اس قبیل کی اغلاط اس میں بہت ہیں۔

....

سپارش و سفارش۔ ہر دو بہ ضم اول و کسر چہارم۔ کسے سپردن۔ یا مقدمۂ کسے بہ کسے سپردن از بہار عجم'' (غیاث)

یہاں صرف بہارِ عجم کا حوالہ دیا گیا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ اس لفظ کے متعلق ساری تحقیق اسی سے ماخوذ ہے لیکن ایسا نہیں۔ بہارِ عجم میں سفارش بہ فا کا کہیں ذکر نہیں، اور نہ اس کے معنی ''مقدمہ'' کسے بہ کسے سپردن'' ہی مذکور ہیں۔ اس کی عبارت یہ ہے:

''سپارش۔ بالضم حاصل مصدر سپردن کسے را بہ کسے برائے اہتمام و تیمار رواداری و بالفظ کردن مستعمل۔'' (بہارِ عجم)

صاحب غیاث کو یہاں کسی دوسرے ماخذ کا حوالہ دینا چاہیے تھا ورنہ عموماً یہی سمجھا جائے گا کہ یہ سب کچھ بہارِ عجم سے منقول ہے۔

....

''دماغ۔ بہ کسر بہ معنی مغز، و بہ ایں معنی کو مذکور شد بہ فتح خواندن نہ باید۔ چرا کہ معنی دماغ بہ فتح اول چیزے بر سر کوفتن ست.... وصاحب بہار عجم نوشتہ کہ دماغ بہ کسر ست، مگر در محاورہ فارسیاں بہ فتح نیز جائز ست بہ معنی مغز سر'' (غیاث)

دِماغ کا کسرہ تو برحق، لیکن بہار عجم کی جس عبارت کا حوالہ دیا گیا ہے وہ اس طرح صحیح نہیں۔ اس کی عبارت یہ ہے:

''دماغ (عربی) بالکسر و در فارسی بالفتح۔ مغز سر، چناں چہ در برہان'' (بہار عجم)

ان دونوں عبارتوں کا مفہوم بڑی حد تک جداگانہ ہے۔ بہار عجم کی عبارت کا تو یہ مفہوم ہے کہ دماغ کو اہلِ فارس بالفتح بولتے ہیں۔ اور عربی میں وہ بالکسر آتا ہے۔ گویا اہل فارس نے اس کے کسرہ کو فتحہ سے بدل کر عمل تفریس سے کام لیا ہے۔ لیکن صاحب غیاث نے اس کو اس طرح لکھا ہے کہ جس سے یہ سمجھ میں آتا ہے کہ فارسی میں بہ فتح اول از قبیل شاذ آتا ہے، اور یہ دونوں باتیں متبائین ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ مصنف غیاث نے دماغ بہ فتح اول کے معنی چیزے بر سر کوفتن'' لکھے ہیں۔ حالاں کہ یہ معنی دمغ کے ہیں۔ جیسا کہ صراح اور منتخب میں بالتوضیح لکھا ہوا ہے۔ اور ان میں دماغ بہ فتح اول اس معنی میں مذکور نہیں غالباً ملا صاحب کو تشابہ ہوا۔

....

ایک خاص بات قابل لحاظ ہے کہ غیاث کے مختلف نسخوں میں کچھ اختلاف ہے۔ مثلاً اس کے نسخہ مطبوعہ حسنی پریس میر حسن رضوی میں ''برق یمان'' کے تحت لکھا ہے:

''و در منتخب و در کشف نوشتہ کہ برق یمان منسوب ست بہ یمن'' حالاں کہ یہ صحیح نہیں۔ صحیح یوں ہے کہ یمان منسوب ست بہ یمن'' جیسا کہ اس نسخہ مطبوعہ گلزار محمدی پریس لکھنؤ اور نول کشور پریس میں درج ہے۔ میں نے احتیاطاً مختلف فیہ الفاظ کو متعدد نسخوں میں دیکھ لیا ہے۔

....

اعجوبہ۔ بہ ضم ہمزہ بہ معنی عجیب، وآنچہ مردم را در تعجب اندازد۔ نہ بغیر ہمزہ (غیاث)

یہ بات صحیح ہے کہ اصلاً اعجوبہ مع ہمزہ مضمون ہی صحیح ہے، لیکن اہل زبان نے کہیں کہیں بغیر ہمزہ کے بھی

استعمال کیا ہے۔ محسن تاثیر کا شعر ہے:

اے شیخ شہر ہا کہ تواں این عجوبہ گفت
بے پردہ گشت راز نہاں از ردائے تو

حقیقت یہ ہے کہ یہ لفظ بغیر ہمزہ کے متصرف فیہ ہے۔

……………………

ازاحتہ الاغلاط

شوق نیموی بڑے پڑھے لکھے آدمی تھے۔ انھوں نے اغلاط اللغات سے متعلق ایک نہایت کارآمد رسالہ لکھا ہے، جس کا نام ازاحتہ الاغلاط ہے۔ اس رسالے میں انھوں نے بہت سے مشہور الفاظ کے متعلق نہایت محنت و دقتِ نظر کے ساتھ تحقیق کی ہے۔ اور ایک ایک لفظ کو دس لغات سے تطبیق دے کر لکھا ہے اور اس میں شک نہیں کہ ان کی یہ کاوش لائق صد تحسین ہے۔ لیکن اس میں بعض الفاظ کے متعلق تسامح ہوا ہے اور وہ سب ایسے مقامات ہیں جہاں انھوں نے اپنی عادت کے خلاف تحقیق نہیں کی ہے۔

مژہ۔ بہ خفائے ہاست۔ و بہ اظہار خفاست (ازاحتہ)

اس کے بعد انھوں نے چند اشعار اس خفا کی سند میں لکھے ہیں۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے چند اشعار میں خفائے ہا کو دیکھ کر یہ سمجھ لیا کہ اظہار ہا غلط ہے۔ انھوں نے اس ضمن میں کسی لغت کا حوالہ نہیں دیا ہے اور جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے کسی لغت میں اس کی تصریح بھی نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ لفظ بہ خفا و بہ اظہار ہا دونوں طرح مستعمل ہے۔ اور اس میں سے کسی کو غلط نہیں کہا جا سکتا۔ ایسے چند اشعار مثالاً لکھتا ہوں جن میں مژہ بہ اظہار ہا استعمال ہوا ہے:

بدیں ساں تا بہ دیری زاری داشت
زنوکِ ہر مژہ خوں باری داشت
چو بود از تاب دل سوزاں تب او
مژہ می ریخت آبے بر لب او

جامؔی

مژہ خوابا ندو اشکے ریخت جاں را
نمک چش کرد خوابِ آں جہاں را
زلالی

بہ جاروب مژہ خاصانِ درگاہ
فرد رفتند گرد ریگ انجم ازراہ
زلالی

نزاکت ہاست در آغوش مینا خانۂ حیرت
مژہ برہم مزن تا نشکنی رنگ تماشا را
دود دل آخر بہ چندیں شعلہ خواہد موج زو
شمع این بزمم ہنوزم یک مژہ خوابیدہ صت
بلاآں

یہ چند شعر ہیں جو کسی کاوش کے بغیر دستیاب ہو گئے، اگر تفحص کیا جائے تو خفا و اظہار کے بے شمار اشعار مل جائیں گے یہاں ایک دل چسپ بات یاد آئی۔ نیاز صاحب نے ایک بار ''نگار'' میں اس مصرع پر (مسرت چند روزہ کا بھی فریب کتنا گریز پا ہے) اس کے برعکس اعتراض کیا تھا کہ چند روزہ کی ہا تقطیع میں خارج ہو جاتی ہے۔ حالاں کہ ان کو اچھی طرح معلوم تھا کہ ہائے مختفی اظہار حرکت کے علاوہ کبھی اصل لفظ میں بھی شمار کر لی جاتی ہے لیکن اس کا تقطیع پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ بہر حال دونوں اعتراض بجائے خود غیر موزوں ہیں۔

ازاحتہ الاغلاط کے حاشیہ پر ہونٹ کے ذیل میں مصنف لکھتے ہیں:

''سخت تعجب ہے کہ جناب جلالؔ نے اپنے لغت میں لکھا ہے کہ اس لفظ کے آخر میں جو بعضے ہائے مخلوط التلفظ بڑھا کر ہونٹھ بولتے اور لکھتے ہیں مولف ہیچمدان کے عندیہ میں نادرست ہے۔ اور سب سے زیادہ تعجب تو یہ ہے کہ پیٹ بہ یائے مجہول کو بہ معنی شکم بہ یائے معروف کو بہ معنی لپشت لکھا جاتا ہے۔ حالاں کہ لپشت کی ہندی پیٹھ بہ یائے مخلوط ہے۔ پیٹ بروزن بیٹ کوئی نہیں بولتا۔'' (ازاحتہ الاغلاط)

جلالؔ کے لغت ''سرمایۂ زبانِ اردو'' میں پہلی بات یعنی ہونٹ اور ہونٹھ تو ضرور لکھی ہوئی ہے لیکن پیٹ بہ یائے معروف بہ معنی پشت مذکور نہیں۔ میرے پیشِ نظر سرمایۂ زبان کا نسخہ مطبوعہ انوار المطابع لکھنؤ ہے۔ جس میں تاریخ طباعت قطعات تاریخ کے اعتبار سے ۱۳۱۴ھ درج ہے۔ اس میں پیٹ کے بیان میں وہ لکھتے ہیں:

''پیٹ بہ یائے مجہول اور تائے ہندی کے ساتھ سوا معنی حقیقی کے کنایہ ہے عورتوں کے حمل سے'' (سرمایۂ زبان اُردو)

اس کے بعد انھوں نے بیس محاورات پیٹ سے متعلق درج کیے ہیں لیکن کسی جگہ بھی پیٹ بہ معنی پشت کا ذکر نہیں۔ ہائے فارسی مع یا کسی فعل میں تنہا لفظ پیٹھ تو انھوں نے نہیں لکھا ہے۔ لیکن اس سے متعلق دو محاورے ''پیٹھ لگنا'' اور ''پیٹھ پیچھے برا کہنا'' لکھے ہیں۔ ان میں پیٹھ کو بہ ہائے مخلوط لکھا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جلالؔ پیٹھ کو پیٹھ ہی سمجھتے تھے۔ نہ کہ پیٹ۔ معلوم نہیں شوق نے یہ بات کہاں سے نقل کر دی۔ غالباً انھوں نے کسی کی روایت پر اعتبار کرلیا۔

تیمور۔ بادشاہ مشہور۔ صاحب غیاث اللغات و بعض اجملہ محصر نوشتہ کہ ایں لفظ ترکی است۔ و چوں در ترکی بعد مکسور یا و بعد مغموم واؤ نگارند و بتلفظ در نیا زرند۔ کتابت یا و واؤ رواست و تلفظ آں خطا ست و نیز استناد کردہ اند بدیں رباعی:

سلطان تمر کہ مثل او شاہ نہ بود
در ہفصد و سی نہٗ در آمد بہ وجود
در ہفصد و ہفتاد یکے کرد خروج
در ششصد د ہفت کرد عالم پدرود

وشعرا کہ در قافیہ فغفور آوردہ انداز قبیل اشباع و تصرف شمردہ گویم۔ کہ حق تحقیق برعکس ست۔ اصل نام آن بادشاہ بہ اظہار یا و واؤ بروزن ذی نورست۔ قاضی شہاب الدین احمد کہ معاصر شاہ تیمور بود در تاریخ تیموری کہ موسوم بہ عجائب المقدور فی اخبار تیمور'' شت نوشتہ... کہ'' اسمہ تیمور، بتاء مکسورۃ مناۃ فوقاً دعاءِ ساکنتہ مثناۃ تحتاً و واوساکنتہ، بین میم مغمومتھو راءِ مھملتہ عدہ طریق املائیہ... لکن کرۃ الالفاظ العجمیتہ اذ تدارلھا صولجان اللغتہ العربیتہ۔ خطھافی

الـذدران عـلـے ابنا ما وزرا نها درجا کیف شاء فے میدان لسانها فقدالی فے ۔هذاتارة تمور واخری تمرلنگ۔

پیدا ست کہ اصلی نام آں پادشاہ تیمور بروزن ذی نور نگاشتہ۔اگر از پیشناں صد ہزار ارباب،فرہنگ خلاف عجائب المقدور تویسند۔اعتبار دانہ شاید۔'' (ازاحتہ الاغلاط)

مصنف کا یہ قول کہ تیمور بروزن ذی نور ہے صحیح نہیں ۔مصنف کی تحقیق کا مدار ایک تاریخی کتاب کی عبارت پر ہے۔قطع نظر اس کے کہ ایک تاریخی کتاب کی عبارت کو مستند لغات کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے یا نہیں ۔میں امیر تمر کے ایک خط کا حوالہ پیش کرتا ہوں اور ظاہر ہے کہ ایک معاصر کی تاریخی کتاب کے مقابلے میں شاہی تحریر ایک ایسی دلیل ہے کہ جس کے بعد کچھ کہنے کو نہیں رہ جاتا۔

پیرس کے LES ARCHIVES NATIONALES میں مخطوطات کے سلسلہ j-937 میں امیر تیمور کا ایک خط محفوظ ہے جو امیر مذکور نے شارل ششم (چارلز ششم) شاہ فرانس کو 1302 میں لکھا تھا۔ اس خط کا عکس شائع کیا گیا تھا۔جس کو محمد بن عبدالوہاب قزوینی نے اپنی کتاب ''بست مقالۂ قزوینی'' میں نقل کیا ہے اور اس خط کا عکس بھی پیش کیا ہے۔میں کتاب مذکور سے اس مقام کی پوری عبارت نقل کرتا ہوں:

> ''درخزانۂ اسناد رسمی'' در پاریس در تحت نمبر j-937 مکتوبے بزبان فارسی محفوظ ست کہ برائے مشرقیاں اطلاع ازاں بے فائدہ نیست و آں عبارت ست از نامۂ کہ امیر تیمور گورگان بتاریخ غرہ محرم ۸۰۵ھ (غرہ اوت ۱۳۰۲ء بشارل ششم شاہ فرانسہ نوشتہ است۔متن ایں نامہ یا ترجمہ آن بہ لاطینی وتحقیقات دقیقۂ انیقہ بسیاء مشروح مبسوط اہتمام متشرق شہیر فرانسوی مرحوم سیلوستر دوساسی در''تذکرہ آوکادمی فرانسیہ'' جلد ششم ۱۸۲۲ء میلادی صفحہ e۸۰۔۵۲۲ چاپ شدہ است''

(بست مقالۂ قزوینی مطبوعہ انجمن زرتشتیاں بمبئی)

اس کے بعد صفحہ مقابل پر اسی خط کا عکس ہے۔جس میں سرنامہ پر''امیر کبیر تمر کوراں'' درج ہے۔اس کے بعد مصنف کتاب نے تمر کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ''تمر املائے اصلی آں تیمور ست واصل ایں

کلمہ درتر کی بہ معنی آہن ست واملاو جدید آں کلمہ ومر باداں ست"

اس حقیقت ناطقہ کے بعد ابن عربشاہ کی عبارت کی کوئی قیمت نہیں رہتی کہ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ارباب لغت نے جو کچھ لکھا ہے وہی صحیح ہے۔ یعنی اس لفظ کا صحیح وزن تمر ہے اور تیمور بروزن فغفور تصرفات شعرا میں سے ہے۔

(نوٹ :رشید حسن خاں کا یہ طویل مضمون ماہ نامہ الحمراء، لاہور کے جلد 11، نمبر 2، اگست 1956 ص 81 تا 83 جلد 11 نمبر 3، ستمبر 1956، ص 127 تا 128، جلد 11، نمبر 4، اکتوبر 1956 ص 183 تا 184، جلد 11 نمبر 5، نومبر 1956 ص 246 تا 247، جلد 11 نمبر 6، دسمبر 1956، ص 293 تا 296، جلد 12، نمبر 1، جنوری 1957 ص 33 تا 36، جلد 12 نمبر 6، جون 1957 ص 242 تا 244 کی شائع ہوا۔)

○○○

ذوقِ جنوں پر ایک نظر

(1)

مشہور و ممتاز نقاد آلِ احمد سرور کا مجموعۂ کلام ''ذوقِ جنوں'' ادارۂ فروغِ اُردو لکھنؤ نے بڑے اہتمام سے شائع کیا ہے۔ دیوان کے آغاز میں مقدّمہ خود مصنّف کا لکھا ہوا ہے جو بعض اعتبارات سے بالتخصیص قابلِ ذکر ہے۔ سرور شاعر سے زیادہ نقاد اور سخن فہم ہیں، اِن کی خوش ذوقی اور ناقدانہ سنجیدگی سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے اور اِسی متانتِ ذوق کا نتیجہ ہے کہ مارکسی نظریۂ ادب کے پرستار ہونے کے باوصف اِن کے یہاں مدعیانہ افراط و تفریط کا وہ انداز نہیں ملتا جو دوسرے ترقّی پسند ناقدین کا طرۂ امتیاز ہے۔

ہندستان میں یوں تو 1936 سے ترقّی پسند نظریات کی نشر و اشاعت شروع ہوگئی تھی لیکن 1942 سے اِس میں بلند آہنگی پیدا ہونا شروع ہوئی، یہاں تک کہ 1950 تک شعلہ نوائی کا کوئی ایسا اسلوب نہیں تھا جس سے یہ نئے شعرا بیگانہ رہے ہوں۔ ایسا ہونا اِس لیے لازمی تھا کہ اِس تحریک میں ابتدا ہی سے ادبیت سے زیادہ سیاست کارفرما تھی۔ ستم یہ ہوا کہ اِس کے نقیبوں نے وقتی حالات اور سیاسی تصوّرات کو اِس حد تک سب کچھ سمجھ لیا تھا کہ اِن کے سوا ہر بات اور ہر خیال جاگیردارانہ ماحول کی امانت تھی۔ شعر و ادب جن کا تعلّق صرف ذہن و قلب کے مرتعش جذبات سے ہے، اِس رنگ میں ڈوب کر ''سرخ آنچل'' اور ''لال پرچم'' بن کر رہ گئے تھے۔

اب سے پہلے خیال یہ تھا کہ شاعر عام افراد سے زیادہ حساس ہوتا ہے۔ جب وہ ایسے واقعات دیکھتا ہے جو ذہن میں ہلچل پیدا کر دیتے ہیں تو جذبات پگھل کر شعر کے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں اور شعر میں ہیرے کی چمک اور تلوار کی تیزی پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن اِس دور میں معلوم ہوا کہ یہ خیال محض

شاعرانہ مفروضہ ہے۔ قائدین کی مفروضہ پیش گوئیاں اور کائنات کو ایک سیاسی نظام میں رنگ دینے کا یقین شاعر کے دل میں جذبات بھڑکا سکتا ہے اور وہ فلسفہ زدہ جذبات اور مفروضہ سماجی نظریات دل دوز اشعار کی صورت میں ظاہر ہو جاتے ہیں۔

مزید ستم یہ ہوا کہ غیر شاعرانہ نظریات نے تنقید کے ذرستان کو بھی لالہ زار بنانا چاہا۔ اچھے اچھے ناقدین محض سیاسی اصولوں کی میزان لے کر شعر فہمی کے لیے آمادۂ کار ہو گئے۔ اِس جہادِ کم نظری کا جو نتیجہ ہونا چاہیے تھا وہ ہوا۔ شعر و ادب کے پرکھنے کے لیے خیال، اسلوب، زبان اور رمز و ایما کے جو وسیع اصول تھے وہ نظرانداز کر دیے گئے۔ معیارِ کمال صرف یہ قرار دیا گیا کہ سچا ادب وہ ہے جو جاگیردارانہ عناصر سے پاک ہو، جس میں صرف اِس حقیقی انسان دوستی کا آفتاب درخشاں ہو جو کوہِ قفقاز کی بلندیوں کو روشنی کا ہفت رنگ لباس عطا کرتا ہے اور یہ بات شاعر کی مرضی پر منحصر ہے کہ زبان جیسی چاہے استعمال کرے۔ جی چاہے ٹاٹ میں ریشم کا پیوند لگا دے۔ دل میں آ جائے تو سرے سے لباس کی قید سے ہی آزاد ہو جائے اور سیدھے سادے عوامی جذبات کو شاعرانہ مرصّع سازی (جو جاگیرداری کا عطیہ ہے) کے بغیر ادا کرے۔ جس شاعر کا دامن اِن مستعار تصوّرات سے خالی نظر آیا اِس کو حلقۂ اربابِ شعور سے خارج سمجھا گیا۔ تنقید جو شرافت اور ظرف کی نمائندہ ہوتی ہے، جس سے ایک غیر شاعر کو شاعری کے نازک و لطیف تصوّرات پرکھنے اور اِن کی قدر و قیمت متعیّن کرنے کا فیصلہ کن حق مل جاتا ہے، جانبداری و کم نظری کی نمائندہ ہو کر رہ گئی۔

ایسے ہنگامی دور میں سرورؔ کا دامن اکثر و بیش تر غیر ذمّے دارانہ، جانب دارانہ اور اِس تنقیدی کم شعوری کے داغ سے پاک رہا اور اِن کے مضامین اِس ہیجانی فیصلہ نگاری سے محفوظ رہے لیکن اِس مقدّمے میں اُنھوں نے بعض سوالات کو جس صاف گوئی کے ساتھ بیان کیا ہے وہ اِن کی ساری تحریروں سے کہیں زیادہ قابلِ ذکر اور قابلِ قدر ہیں۔ ایک ترقّی پسند نقّاد نے بعض ایسی باتیں لکھی ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ اُس وقت سے لے کر آج تک بہت سے ترقّی پسند ناقدین و شعرا کس قدر غلط فہمی و کج فہمی میں مبتلا رہے ہیں۔ مقدّمے کے آغاز میں وہ لکھتے ہیں:

> ’’شاعری ایک فطری جذبے کی تسکین کا ذریعہ ہے، اِسے سود و زیاں کے نئے پیمانوں سے نہیں ناپ سکتے۔‘‘

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''غزل نے اِن جذبات کی تنقیہ کا کام کیا جو دلوں کا چور بن کر سماج کو مسموم کر سکتے تھے۔ پھر اِس میں حسن کی پرستش اور ذوقِ جمال کی تسکین کا جو سامان ہے اِسے کوئی منصف مزاج نظر انداز نہیں کر سکتا اِس کی ابدی کشش بھی مسلّم ہے۔''

شاعری خصوصاً غزل میں جو داخلیت، دروں بینی اور رمزیت ہوتی ہے اِس کو ترقّی پسند شریعت میں ہمیشہ غلط کہا گیا ہے۔ یہی نہیں بل کہ جس طرح لینن نے مذہب کو افیون بتایا تھا اُسی طرح ظاہر پرست ناقدین نے اِن داخلی عناصر کو مریضانہ ذہنیت کا غماز قرار دیا۔ تنقید کے اِس مکتبۂ خیال نے شاعری کی دنیا میں عجیب عجیب گل کھلائے۔ اِدھر کے پندرہ سالہ دورِ شاعری کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اِس عرصے میں وہ شاعر جس کو قدرت نے خیال کے لامتناہی ذخیرے عطا کیے تھے اور جن کو یہ صلاحیتِ خاص عطا ہوئی تھی کہ چند لفظوں کو تلوار کی سی تیزی بخش سکتے تھے۔ اُنھوں نے جذباتی نعروں، سیاسی اُصولوں اور ہیجان انگیز بیانات کو اوّل و آخر سمجھ کر ذہن و قلب کی بیکراں وسعتوں کو خانہ نشین کر دیا۔ انسانیت کی اعلا قدریں نفسیات کے اَن گنت حقائق اور فطرت کی مختلف النوع رنگینیاں، رعنائیاں، وسعتیں اور نیرنگیاں آسمان کے ستاروں کی طرح دعوتِ نظر دیتی ہیں۔ لیکن یہ فن کار ''سرخ سویرے'' اور ''لال پھریرے'' ہی کو حاصلِ کل سمجھ کر اِسی سے متعلّق چند راگ دُہراتے رہے، گویا اِس بھری دنیا میں چند سماجی اُصولوں اور کچھ پُر مصلحت قیاس آرائیوں کے علاوہ اور کچھ باقی نہیں رہا تھا جس کو یہ فن کار شاعری کے زندہ جاوید سانچوں میں ڈھال کر جدیدیت سے ہم کنار ہوتے۔ عجیب دور تھا کہ آفاقیت، کائناتی اقدار اور عالم گیر تصوّرات پر زور دینے والے خود لامحدود وسعتوں سے منھ پھر کر صرف اِن بلندیوں پر کمندیں ڈالنے میں مصروف رہے جن کو اشتراکیت کے برگزیدہ پیغمبروں نے منزلِ آخریں قرار دیا تھا۔ ناقدین نے اِس طرح اِس آواز پر آواز دی کہ یہ لَے اونچی ہوتی گئی۔ بعض نقّاد ایسے ضرور تھے جو اِس اصول کے دل سے قائل نہیں تھے لیکن خوفِ تعزیر زبان بندی کرتا رہا۔ سروؔر نے اِس تسبیح عنکبوت کے متعلّق مقدّمے میں نہایت نپے تُلے الفاظ میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''شاعری میں وحدت فلسفے میں وحدت سے مختلف ہوتی ہے۔ شاعری میں نمایاں رجحانات کی بنا پر رنگِ سخن کا اندازہ کیا جاتا ہے۔ منطقی اور میکانکی وحدت کا متحمل

شاعری کا لطیف اور نازک پیکر نہیں ہو سکتا۔"

اِسی بات کو اُنھوں نے غزل کے ایک شعر میں بھی نہایت تلخی کے ساتھ کہا ہے:

اِس پھاوڑے کے دور میں وہ بھی ہے اک گناہ
تھوڑی سی رمزیت جو ہمارے سخن میں ہے

حقیقت یہ ہے کہ ترقّی پسند شعرا کا بیش تر سرمایۂ سخن محض اِس وجہ سے غیر شاعرانہ ہے کہ اُنھوں نے شاعری میں فلسفے والی وحدت سمونا چاہی ہو نہ میکانکی خشک بیانی کو مطمحِ نظر قرار دیا۔

جدید شاعری میں زبان و بیان کا مسئلہ بڑا عجیب اور ہنگامہ آرا رہا ہے۔ سب سے زیادہ اعتراضات اِسی پہلو پر کیے گئے اور شاید سب سے زیادہ مطلق العنانیت یا انارکزم کا مظاہرہ اِسی سوال پر کیا گیا۔ اچھے ناقدین نے ہمیشہ اِس بات کو کہا کہ اچھی بات اچھی طرح کہنا چاہیے۔ لفظ کو معنی کے مقابلے میں اوّلیت حاصل نہیں ہے لیکن دونوں کی اہمیت یکساں ہے۔ بات بہت عمدہ ہو لیکن اندازِ بیان ساتھ نہ دے تو کسی طرح بات نہیں بنے گی۔ ہر زبان میں مترادف الفاظ، صفات اور تشبیہ و استعارے کے صحیح استعمال پر قابو یافتہ ہونے کے لیے ضروری ہے کہ شاعر اِس نازک فرق سے ضرور واقف ہو جو ہم معنی یا قریب المعنی الفاظ میں ہوتا ہے۔ اِسی کے ساتھ اقتضائے کلام کے مطابق الفاظ کا انتخاب ہو۔ اگر ایسا نہیں ہے تو بات خواہ کتنی ہی عمدہ اور جاندار ہو لیکن آب و رنگ سے محروم رہے گی۔

اِس میں شک نہیں کہ سیاسی خیالات کی نشر و اشاعت کے لیے الفاظ و مرکّبات کا نازک فرق اسلوبِ بیان کی معجز نمائی، الفاظ کی تراش خراش اور فن کارانہ صنّاعی ضروری نہیں۔ خصوصاً وہ پروپیگنڈہ جو خاص نعروں یا عوامی جلسوں اور عوامی اخباروں تک محدود ہو لیکن اعلا ادب اِس صحافتی سیمابیت سے علاحدہ ایک چیز ہے اور اِس کے ضابطے بھی کچھ اور ہیں۔ اِس کے علاوہ یہ بھی ہے کہ الفاظ کے برمحل استعمال، لفظوں کے نازک فرق، جملے کی صحیح ساخت و ترتیب اور مختلف صفات و تعبیرات کا صحیح استعمال یہ سب بہت صبر آزما چیزیں ہیں۔ ایک مدّت کی ریاضت، انہماک اور دیدہ ریزی کے بعد کہیں جا کر شاعر کو یہ کمال حاصل ہوتا ہے کہ چند لفظوں کے اُلٹ پھیر کے طلسمی عمل سے بات کہیں سے کہیں پہنچ جائے۔ شاعری کا آغاز مشق کا آغاز ہوتا ہے اور شروع کا زمانہ بہت کہنے کا طریقہ سیکھنے کا دور ہوتا ہے، یہ نہیں ہوتا کہ زبان پھوٹتے ہی سخن سنجی کی سب منزلیں طے ہو جائیں اور طفلی و جوانی کے گلے ملنے سے پہلے ہی

آسمانِ شاعری سے بارشِ الہام ہونے لگے۔ نئے شعرا نے اِس ہفت خواں کو سر کرنا کارِ مہمل سمجھا۔ جتنے دن اِس سخن آفرینی میں لگیں اتنے دن میں شاعر پورے طور پر کامل کیوں نہ ہو جائے۔ اِس کرشمۂ کم نظری نے شیوۂ کارِ آگہی سے بیگانہ رکھا اور اِس سہل پسندی نے نئی نئی پناہ گاہیں ڈھونڈنا شروع کیں جس میں سب سے بڑی پناہ گاہ یہ تھی کہ پابندیاں شاعر کو براہِ راست ابلاغِ خیال سے باز رکھتی ہیں۔ اِس خیال کو ساری صلاحیتوں سے آراستہ کر کے پیش کیا گیا اور اِس میں اِس حد تک فن کاری سے کام لیا کہ زبان و بیان اور شاعری و تاثرات دراز دست قلم کاروں سے پناہ مانگ اُٹھی۔

سرؔور نے اِس سوال پر بھی گفتگو کی ہے، وہ کہتے ہیں:

> ''زبان و بیان کے متعلّق ایک بات کہہ دوں۔ مجھے شاعری میں کلاسیکل اندازِ بیان کی نوک پلک اور نفاست پسند ہے۔ گو اِس میں جذبے کی گرمی اور گداز بھی چاہتا ہوں۔ میں عام طور پر صحتِ زبان کا خیال رکھتا ہوں اور ادبی مزاج کا قائل نہیں لیکن کہیں کہیں لطافت کا تقاضا ہوتا ہے یا بات کہنی ضروری ہوتی ہے تو قواعد کے حصار کا اتنا خیال نہیں رکھتا۔ قید کی حد میں آزادی بڑھا لینے کو میں بُرا نہیں سمجھتا۔ زندگی اور ادب میں اُس جنون کا قائل ہوں جو باشعور بھی ہے۔''

قید کی حد میں آزادی بڑھا لینا صحیح اُصولِ ترقّی ہے۔ جب تک اِس حد کا خیال رکھا جائے گا بات حدِ ادب سے آگے نہیں بڑھے گی۔ کاش نئے شعرا اِس قید کا خیال رکھتے! غرض سرؔور کا یہ مقدّمہ مختلف اعتبارات سے اِس قابل ہے کہ نئے شعرا اِس کو بغور پڑھیں اور مذکورہ مسائل پر سنجیدگی سے غور کریں۔

(2)

دیوان میں غزلیں اور نظمیں دونوں ہیں۔ دو تین نظموں کے علاوہ باقی نظمیں قدیم تکنیک میں لکھّی گئی ہیں۔ سرؔور کی شاعری میں اُن کی تنقید نگاری کے برخلاف کوئی انفرادیت نہیں ہے اور نہ کوئی ایسا اسلوبِ خاص ہے جس سے امتیاز کے نشانات نمایاں ہو سکیں لیکن جگہ جگہ شاعری میں پاکیزہ بیانی کے ایسے نمونے ضرور ملتے ہیں جن کو ایک بار پڑھ کر بار بار پڑھنے کی خواہش پیدا ہوتی ہے۔ سرؔور کے یہاں نشر و اشاعت والی شاعری نہیں ہے، اُن کے یہاں سماجی و سیاسی مسائل ہیں اور وقتی و ہنگامی محرکات کا بیان بھی

ہے لیکن ایمائیت و نازک بیانی کے لطیف انداز نے اُن کو نہایت گوارا بنا دیا ہے۔ مثلاً اُن کی ایک نظم ہے ''معذرت'' اُس کے چند شعر دیکھیے:

حسن کو مجھ سے گلہ ہے کہ بہ ایں زعمِ وفا
میری الفت میں کبھی رنگِ جنوں آ نہ سکا
چاندنی نکھری، بہار آئی چمن جاگ اُٹھے
نغمے ہونٹوں پہ بہت آئے مگر گا نہ سکا

میری محفل کو شکایت مرے لہجے میں
صبح ہونے پر بھی یہ رات کا ماتم کیوں ہے
نہ وہ سرشار ادائیں نہ وہ بدمست جنوں
میرے ساغر میں مئے ہوش ربا کم کیوں ہے
پھول پس جائیں مگر قافلے رُکتے تو نہیں
محفلِ عیش میں یہ نالۂ پیہم کیوں ہے

جلوۂ حسن سے گو آنکھ جھپک جاتی ہے
کیا کروں دل میں کوئی اور بھی غم رہتا ہے
غربت میں جذب ہوا جاتا ہے ہر قطرۂ خوں
چشمِ شاعر سے مگر پھر بھی لہو بہتا ہے
دن کے ہنگامے ہوں یا رات کی خاموشی ہو
کہنے والے کو جو کہنا ہے وہی کہتا ہے
دہر کے کرب کا آئینہ ہیں اشعار مرے
اور اِس آئینے میں عکسِ نگہِ ناز بھی ہے

شاعری کا یہ اسلوب جس میں دہر کے کرب و الم نگہِ ناز ہیں مکمّل مل کر معرضِ اظہار میں آئیں، حد درجہ

پسندیدہ ہے اور دراصل یہی وہ اسلوب ہے جس کو کلاسیکل انداز سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اِسی سلسلے میں اُن کی دوسری نظم ''کل اور آج'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہے، جس میں شاعر نے بتایا ہے کہ کل کے شاعر جس طرح حسن و عشق کے نغمے گاتے تھے، آج کا شاعر اُس نغمگی سے کیوں محروم ہے اور لہجے میں ربودگی اور خودفراموشی کے بجائے تلخی کیوں ہے۔ نظم بہت جاندار ہے۔ خیال کے ارتقا کے ساتھ ساتھ بیان میں بھی زور و قوت بالتدریج بڑھتی جاتی ہے یہاں تک کہ آخری نظم میں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر کے دلِ شکستہ سے ہزاروں آوازیں ایک دم بلند ہوگئی ہوں۔ لیکن اِس کے باوصف لہجے کا متوازن انداز، الفاظ و ترتیبِ الفاظ کی نغمہ آفرینی ختم نہیں ہوتی۔ تندیِ صہبا سے شیشہ پگھلتا نہیں ہے بل کہ آب و تاب بڑھ جاتی ہے۔ نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

وہ بھی کیا لوگ تھے آسان تھیں راہیں جن کی
بند آنکھیں کیے اک سمت چلے جاتے تھے

نرم رو وقت کے دھارے پہ سفینے تھے رواں
ساحل و بحر کے آئیں نہ بدلتے تھے کبھی
ناخداؤں پہ بھروسا تھا مقدر پہ یقیں
چادرِ آب سے طوفاں نہ اُبلتے تھے کبھی

عشق سادہ بھی تھا، بے خود بھی، جنوں پیشہ بھی تھا
حسن کو اپنی اداؤں پہ حجاب آتا تھا
پھول کھلتے تھے تو پھولوں میں نشہ ہوتا تھا
رات ڈھلتی تھی تو شیشوں پہ شباب آتا تھا

چوں کہ حسن و عشق کی ترانہ ریز شاعری کا بیان ہے لہٰذا الفاظ، جملے، اسلوب سب میں لطافت و نظافت جلوہ گر ہے۔ اِس کے بعد دوسرا حصّہ شروع ہوتا ہے جس میں آج کا بیان ہے۔ نظم طویل ہے میں نے صرف اقتباسات پیش کیے ہیں۔

ہم کہ طوفانوں کے پالے بھی ستائے بھی ہیں
برق و باراں میں وہی شمع جلائیں کیوں کر
یہ جو آتش کدہ دنیا میں بھڑک اُٹھا ہے
آنسوؤں سے اسے ہر بار بجھائیں کیوں کر

کردیا برق و بخارات نے محشر برپا
اپنے دفتر میں لطافت کے سوا کچھ بھی نہیں
گھر گئے وقت کی بے رحم کشاکش میں مگر
پاس تہذیب کی دولت کے سوا کچھ بھی نہیں

دھوپ کے ہاتھوں لٹا جاتا ہے شبنم کا سہاگ
پھول کھلنے نہیں پاتے کہ بکھر جاتے ہیں
جام امرت کے جو ہونٹوں سے لگاتا ہے کوئی
روح میں زہر کے نشتر سے اُتر جاتے ہیں

سفر آساں تھا تو منزل بھی بہت روشن تھی
آج کس درجہ پُراسرار ہیں راہیں اپنی
کتنی پرچھائیاں آتی ہیں تجلّی بن کر
کتنے جلووں سے اُلجھتی ہیں نگاہیں اپنی

عالم نور کے خوابوں سے بہلتے کب تک
اشک ساں دیدۂ پُرنم میں مچلتے کب تک
آندھیاں تیز سہی ، منزلِ نو دور سہی

روشنی لے کے ہم اپنی نہ نکلتے کب تک

آج کی نسبت سے اِس حصّے میں لہجے کی بلند آہنگی، پھر آخر میں رجائیت اور مستقل آفرینی کے جذبے نے نظم کو بیان و مقصد کے اعتبار سے بلند تر کر دیا ہے۔

سرؔور کی ایک اور خصوصیت کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اُن کی نظموں میں مجموعی طور پر رجائیت اور نشاطیت کے عناصر کارفرما ہیں جن کے فیض سے ہمت آفریں اور زندگی نواز تاثرات پیدا ہوتے ہیں۔ آج کے ادب میں رجائی عناصر کی جتنی ضرورت ہے اِس کو ہم سب سمجھتے ہیں۔ نفسیات سے دل چسپی رکھنے والے اچھی طرح جانتے ہیں کہ اگر کسی شخص کے ذہن میں مستقبل سے متعلق روشن تصوّرات نہ ہوں تو اِس کے یہاں مثبت طاقتیں ختم ہو جاتی ہیں اور اِن کے بجائے منفی اقدار آ جاتی ہیں جس سے اِس کے سارے تصوّرات مایوسی کی نیرنگی کا شکار ہو کر رہ جاتے ہیں یا پھر وہ غضب آلودہ اور پُر نفرت سانچوں میں ڈھل کر سامنے آتے ہیں اور وہ دل شکن آوازیں دل کشی و دل آزاری سے معرّا ہو کر رہ جاتی ہیں۔ بعض اچھے خاصے نئے شاعروں کے یہاں اِسی ذہنی قنوطیت نے عصبیت و کرختگی پیدا کر دی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اُن کی شاعری حقیقتوں کی ترجمان ہونے کے باوجود تاثیر سے معرّا ہے اور زندگی جاوید تو بڑی چیز ہے خود شاعری کا ساتھ دیتی نظر نہیں آتی۔

سرؔور کی شاعری میں جو نشاطیہ عناصر ہیں اُنھوں نے بعض نظموں میں طویل زندگی کی حرارت اور تب و تاب پیدا کر دی ہے۔ آج کے بحرانی و ہیجانی دور میں یہ سنبھلا ہوا انداز بہت بڑی بات ہے۔

میں نے اوپر لکھا ہے کہ سرؔور کے یہاں خالص وقتی و ہنگامی محرکات بھی ہیں لیکن ایمائیت کا لباس پہن کر وہ بھی طویل زندگی سے جا ملے ہیں۔ اِس کی سب سے اچھی مثال اُن کی وہ مختصر ترین نظم ہے جو اُنھوں نے لکھنؤ یونیورسٹی سے مستعفی ہوتے وقت لکھی تھی۔ اِس نظم کا پس منظر سرؔور و اربابِ جامعہ کی وہ آمیزش ہے جس کا نتیجہ اِن کے غصّے کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اِس اعتبار سے نظم میں حد درجہ غیظ و غضب کا اظہار اور جلی کٹی سنانے کا انداز ہونا چاہیے، لیکن سرؔور کی سلامت روی کے سبب سے غصّے کی چنگاریاں دہکتے ہوئے پھولوں میں تبدیل ہو گئی ہیں۔ ملاحظہ ہو:

زنداں میں یوں تو کہنے کو تھی عافیت بہت
تیرے غلام قید کے خوگر نہ ہو سکے

برسوں جو پھونک پھونک کے رکھّے گئے قدم
اِک لغزشِ جنوں کے برابر نہ ہوسکے

ذرّوں کا مہر و ماہ سے تھا سلسلہ ضرور
کہنے کو مہر و ماہ کے ہم سر نہ ہوسکے

زندہ ہیں ہم سے ایسے کچھ آدابِ سرکشی
جو تیری زلف کو بھی میسّر نہ ہوسکے

دامن پہ ان کے ہاتھ حریفانہ پڑگیا
عجز و نیاز اپنا مقدّر نہ ہوسکے

غرض اِس مجموعے میں سرورؔ کی متعدّد نظمیں قابلِ ذکر ہیں۔ نپے تُلے انداز، متوازن آہنگ اور نشاطیہ عناصر نے خاصا آب و رنگ پیدا کر دیا ہے۔ اُن کی نظم کا ایک شعر ہے:

بہارِ رفتہ کے ماتم سے کیا ملے گا سرورؔ
اُٹھو کہ تازہ بہاروں کا اہتمام کریں

اور اِسی ذوقِ اہتمام کی گل کاری کے فیض سے رنگیلائی کی پاکیزہ فضائیں مہک اُٹھی ہیں۔ البتہ ایک بڑا نقص یہ ہے کہ طویل نظموں کا انتخاب نہیں کیا گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جتنے شعر لکھے گئے وہ سب شامل کر دیے گئے جس کے باعث متعدّد مقامات پر نظر رُک جاتی ہے۔ اگر اچھی نظموں میں سے غیر مناسب اشعار یا بند نکال دیے جائیں تو وہ اور زیادہ چست اور عمدہ ہو سکتی ہیں۔

غزلوں میں سرورؔ کے یہاں بعض عجیب چیزیں ملتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ قدیم لفظی بازی گری، قافیہ پیمائی اور سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے کو محض کرشمۂ استادی سمجھتے ہیں لیکن اِن کی غزلوں میں یہ سب باتیں موجود ہیں۔ بیش تر غزلیں اُن سنگلاخ زمینوں میں کہی گئی ہیں جن میں شگفتہ شعر نکالنا مصحفیؔ جیسے مشّاق ہی کا کام ہوسکتا ہے۔ مشکل ردیفوں میں صنّاعی شعر نکالنا شاعری نہیں استادی ہے۔ ظاہر ہے کہ سرورؔ شاعر ہیں استاد نہیں، اس لیے جو نتیجہ ہونا چاہیے تھا وہ ہوا۔ جگہ جگہ ردیفیں ساقط ہیں اور قدم قدم پر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے شاعر شعر کہہ نہیں رہا ہے بنا رہا ہے نمونے کے طور پر ایسی چند غزلوں سے چند شعر نقل کرتا ہوں جس سے اِس بات کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے:

ابھی جنوں کی دکھائی ہیں حکمتیں کتنی
رُکے نہ پہلی ہی منزل پہ یہ قدم کہیں
آج کے جنوں سے ہیں کل کی حکمتیں روشن
اِس جگر گدازی میں سوز ہے دوامی بھی
ناتواں کرنیں بھی ہیں جوہر بہ کف اے کم نظر
ڈوبتے تاروں سے بھی سورج کی پیدائش تو ہے
گو ہے لذیذ ہجر میں تیرے ستم کی یاد
افسانۂ درازیِ گیسو ہی اور ہے
شرم سے اُن کی عیاں ہے مری شوخی کیا کیا
نیچی نظروں میں بھی اک شوق کا افسانہ تو ہے

سرورؔ کی غزلوں میں جذبے کی وہ گرمی اور تیزی تو نہیں جو یکسر محو و مدہوش کر دیتی ہے، لیکن جذبات کا بے ساختہ اظہار ضرور ہے جو توجہ کو کھینچتا ہے۔ اُنھوں نے بعض غزلیں اقبالؔ کے رنگ میں کہی ہیں۔ غزلیں خوب ہیں لیکن اصل بات یہ ہے کہ تقلید قدم قدم پر شاعرانہ بے ساختگی و وارفتگی کو آنکھیں دکھاتی ہے۔ اِس مجموعے کی غزلوں میں سے اگر اچھے اشعار کا انتخاب کیا جائے تو خاصی تعداد ایسے اشعار کی مل سکتی ہے جن کو پڑھ کر جذبۂ پسندیدگی بہرطور متاثر ہوگا۔ لیکن مجموعی طور پر مختلف رنگوں کی چمک دمک نگاہوں کو اِس قدر خیرہ کر دیتی ہے کہ پھر کوئی رنگ پورے طور پر جچتا نہیں ہے۔ پہلے آپ اُن کے کچھ وہ اشعار دیکھیے جو ہر اچھے انتخاب میں جگہ پا سکتے ہیں اور جن میں تغزّل کی صحیح کیفیات جلوہ گر ہیں:

نسیمِ صبح ٹھہری ہے نہ گلشن میں نہ صحرا میں
خرابِ لذّتِ ذوقِ سفر معلوم ہوتی ہے
چمن کی بات ہو یا بزمِ مئے کا نام آجائے
لبوں پر تذکرۂ یار آ ہی جاتا ہے
بٹھائیں گردشِ دوراں نے لاکھ زنجیریں
تری نظر کے اسیروں کا دل بُرا نہ ہوا

خیال پامال ہے لیکن جس سادہ انداز سے ادا کیا گیا ہے وہ داد طلب ہے۔

زندگی میں کبھی آتے ہیں جو روشن لمحات
اور تاریکی کا احساس بڑھا دیتے ہیں

چھوٹی بحر کی ایک غزل کے چند اشعار دیکھیے خاص سیاسی اشارات ہیں لیکن غزل کے آہنگ میں اِس طرح سموئے ہوئے ہیں کہ لطافت بلائیں لیتی ہے اور اُن شعرا کے لیے نشانِ راہ ہے جو اپنے حقائق کو تلخ نوائی سے بیان کرتے ہیں جس سے تاثیر پناہ مانگتی ہے:

اے نسیمِ سحر قدم کچھ تیز ہیں بہاریں ابھی حجاب آمیز
کچھ ہمیں مضمحل سے ہیں شاید ورنہ موسم تو ہے جنوں انگیز
اک حقیقت ہے عزمِ کوہ کنی اک فسانہ ہے عشرت پرویز
خوش نہالی میں خوش ادائی ہے جیسے شیشہ شراب سے لبریز

کبھی ٹکراوے شیشے کبھی چھلکاوے جام
رائیگاں ایک بھی ساقی کا اشارہ نہ گیا

طوافِ شمع سے آغوشِ شمع بہتر ہے
کہ بے ثبات ہے یہ حُسن بات بھی کم ہے

تقابلِ ردیف کے باوجود شعر داد سے مستغنی ہے، خصوصاً پہلا مصرع اور دوسرے مصرع کا آخری ٹکڑا ''بات بھی کم ہے'' ایسا سانچے میں ڈھلا ہوا ہے کہ جتنی تعریف کی جائے کم ہے۔

فروغِ کعبہ و بُت خانہ ہے دوچار سجدوں سے
بڑی مشکل سے لیکن میکدہ آباد ہوتا ہے

ترے اسیر گرفتارِ مصلحت کیا ہوں
کہ یہ جنوں سے عقیدت زیادہ رکھے ہیں

مندرجہ بالا اشعار پڑھ کر اِس بات کا اچھی طرح اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ سروؔر کی غزلوں میں اپنی داستان بھی ہے اور زمانے کی داستان بھی۔ دل کے دھڑکنے کی بھی آواز ہے اور زندگی کی اُلجھنیں بھی۔ محبت کا

ذکر بھی ہے اور سیاست کا سیاق بھی۔ لیکن جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے، جو غزلیں اقبالؔ یا غالبؔ کے رنگ میں کہی ہیں اُن میں اثر آفرینی و بیان کی گھلاوٹ اور اشاریت کی یہ خوبی نہیں۔ محض رسمِ تقلید ادا ہوگئی ہے۔ ایسی ایک طویل غزل کے صرف چند شعر لکھتا ہوں:

دم گھونٹ دیں گو اِس کا چمن کے خس و خاشاک
اپنی سی تو کر جائے ترا شعلۂ بے باک
ہیں اہلِ خرد مردہ حقائق کے پرستار
لے دے کے ہے اک میرا جنوں صاحب لولاک
جب تک نہ ملا رنگ اسے خونِ جگر سے
کچھ کام نہ آیا مرے اندیشۂ چالاک
اپنے ہی نشیمن کو جلا دیتی ہے یہ برق
احساس کی رو میں نہ ہو گر شعلۂ ادراک
رندوں کو کیا کس ہوسِ خام نے رُسوا
دیتی ہے لہو مے کی جگہ آج رگِ تاک
سب طوقِ بلا گردنِ عالم میں پڑا ہو
اب اپنی رہائی کی تمنّا بھی ہے ناپاک

اگر سرورؔ، میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ اور مصحفیؔ و شاہ نصیرؔ کے مشکل پسند انداز میں دادِ شعر نوائی نہ دیتے تو اُن کے یہاں نوائے شعلۂ اثر کا عالم کچھ اور ہی ہوتا۔ مختلف رنگوں میں شعر کہنے سے کوئی رنگ پختہ نہیں ہوتا ہے اور مصحفیؔ جیسے انتخابی رنگ کے مالک مشکل سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جو غزلیں غالبؔ یا میرؔ کے رنگ میں کہی گئی ہیں وہ تقلیدِ اقبال کی طرح ''خوبیِ بہائے بے نام'' سے معرّا ہیں۔

(3)

شاعری میں صحتِ زبان و خوبیِ بیان کا سوال خاص طور پر سامنے آتا ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ نئی بات یا عمدہ بات سوچنا بڑی بات ہے لیکن اِسی کو مناسب الفاظ میں ادا کرنا بہت بڑی بات ہے۔ خیال کتنا ہی اچھا ہو لیکن اگر الفاظ و اسلوب ساتھ نہ دیں تو بات بننا مشکل ہوگا۔ سرورؔ کے اِس مجموعۂ کلام میں

زبان و بیان کی خامیاں خاص طور سے قابلِ افسوس ہیں۔ سرورؔ اچھے اور صاحبِ رائے سخن فہم ہیں، نئی نسل اُن کو بہت عزّت کی نگاہ سے دیکھتی ہے اور وہ اِس کے مستحق بھی ہیں، ایسے شخص کے یہاں اگر محاوراتِ الفاظ، عروض اور طرزِ ادا کی واضح غلطیاں ہیں تو اندیشہ ہوتا ہے کہ جوشِ عقیدت میں کہیں اُن کو بھی بہ طورِ سند نہ پیش کیا جائے۔ اِس مجموعے کے کچھ متعلّقات جو محلِ نظر ہیں اِس توقّع کے ساتھ پیش کرتا ہوں کہ سرورؔ صاحب اِس کو نکتہ چینی پر محمول کرنے کے بجائے اِس نظر سے دیکھیں گے کہ اُن کی غرض کیا ہے۔ سرورؔ جو اِس کے قائل ہیں کہ تنقید صرف خیال کی ہوا میں اُڑنے کا نام نہیں ہے، اِس کا تعلّق زبان اور طرزِ ادا سے بھی ہے اور آج کے دور میں جب کہ فن کاری و ترقّی پسندی ہر عیب کی پردہ پوشی کے کام آتی ہے، اِس عملی تنقید کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔

کوہساروں سے ہواؤں کے سلام آتے ہیں
آبشاروں سے محبّت کے کلام آتے ہیں

’’کلام آنا‘‘ اِس معنی میں زبان کے خلاف ہے۔ کلام ’’درمیان آنا‘‘ بحث کرنا کے مفہوم میں ضرور مستعمل ہے۔ آتشؔ کا شعر ہے:

ذہن پر ہیں اُن کے گماں کیسے کیسے
کلام کرتے ہیں درمیاں کیسے کیسے

لیکن اِن دونوں میں بہت فرق ہے۔

منجمد ذہن کو بجلی کی سی خو دینا ہے
خس و خاشاک کو شعلوں سے وضو دینا ہے
متاعِ افسردہ کو گو ذوق نمو دینا ہے
اپنی رگ رگ سے صداقت کا لہو دینا ہے

’’خو دینا‘‘، ’’وضو دینا‘‘، ’’لہو دینا‘‘ سب خلافِ زبان ہیں۔

شانے جُھکے سے جبیں اُداس اُداس
جیسے لہو تو ان کی رگوں میں رواں نہیں

’’لہو تو رواں نہیں‘‘ میں عدم تناسب چشمک زن ہے اس کے علاوہ شانے جبیں، رواں کے ساتھ لہو غیر

مناسب ہے۔ یہاں تناسب کلام خون کا متقاضی ہے۔

جس کے اظہار کی ہمّت بھی نہیں ہونٹوں پر
وہ دعا کیا کبھی ممنون اثر بھی ہوگی

''ہونٹوں پر'' غلط بھی ہے اور زائد بھی ،صرف ''جس کے اظہار کی ہمت بھی نہیں'' کافی ہے۔

حور و غلماں تیری جنّت کے فسردہ و ملول
جن کے ہر لحظہ تبسم میں بھی زخموں کے چراغ

''فسردہ وملول'' میں حرفِ عطف کا تلفّظ علاحدہ ہوتا ہے حالاں کہ اِس کو پہلے لفظ سے مل کر پڑھا جانا چاہیے۔ دوسری صورت میں مصرع بحر سے خارج ہو جائے گا۔

پھول میں ہار میں تقریریں ہیں
لفظ چلتی ہوئی شمشیریں ہیں

مصرعۂ اوّل سمجھ میں نہیں آسکا۔ پھول میں اور ہار میں تقریریں ہونا ایسا استعارہ ہے جس تک میرا ذہن نہیں پہنچ سکا۔

دلوں کے سرد اندھیرے میں چاندنی کے لیے
اسی چراغ سے روشن چراغ بھی ہوئے

اوّل تو اندھیرے کی صفت سرد ہی محلِ نظر ہے، بجلی کے سے چاندنی حاصل کرنا اس پر اضافہ۔ اگر چاندنی کے لیے روشنی جو سامنے کا لفظ ہے، استعمال کیا جاتا تو یہ عیب ہو جاتا۔ چاندنی اور روشنی دونوں سے روشنی کا غلط مطلب نکلتا ہے لیکن اِس بات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ اِن دونوں لفظوں میں معنوی اعتبار سے فرق ہے۔ چاندنی سے روشنی ہوتی ہے لیکن روشنی میں چاندنی کا ہونا ضروری نہیں۔ اِس کے علاوہ چراغ کی رعایت کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے اور اس کی رعایت سے چاندنی کا لفظ کسی طرح نہیں کھپ سکتا۔

یہ آرزو تھی کہ اِس ملک کے حوالوں کو
ہم اپنے قلب کی ساری حرارتیں دیتے

ان انقلاب کا نعرہ لگانے والوں کی
طبیعتوں ہی میں کچھ انقلاب کر دیتے

حرارت دینا صحیح نہیں، اسی طرح انقلاب کرنا بھی صحت سے عاری ہے۔

تخیّل کی بلندی جذبۂ صادق کی گہرائی
کوئی بجلی سی گویا میرے سینے میں اُتر آئی

کوئی کے ساتھ سی مناسب نہیں۔

روشنی عام کرو فکر و نظر پاک کرو
یہ جنوں اور ابھی سرکش و بے باک کرو

''یہ جنوں اور سرکش کرو'' جس حد تک غلط اور غیر پسند ہے اِس کو سرورؔ صاحب بھی سمجھتے ہوں گے ''اس جنوں کو'' ہونا چاہیے۔

آج ہر شمع کو خطرہ ہے ہر اک پھول کو خوف
ظلمتوں کا ہے وہ طوفان کہ ٹھہرتا ہی نہیں

ظلمتوں کے طوفان سے اگر شمع کو خطرہ ہے تو بجا ہے کیوں کہ شمع و ظلمت کا باہم تعلّق ہے لیکن یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ پھول کا ظلمت سے کیا تعلّق ہے اور ظلمت سے اس کو کیا خوف ہو سکتا ہے۔

وہ بھی کیا لوگ تھے آسان تھیں راہیں جن کی
بند آنکھیں کیے اک سمت چلے جاتے تھے
عقل و دل، خواب و حقیقت کی نہ اُلجھن نہ خلش
مختلف جلوے نگاہوں کو نہ بہلاتے تھے

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ اب سے پہلے جب زندگی میں پیچ وخم نہیں تھے اور تفکر وشعور نے ارتقا کی منزلیں طے کی تھیں، انسان کے لیے کوئی ایسی اُلجھن نہیں تھی جو اس کو صرف اپنا اسیر بناتی۔ اس کے لیے یہ کہنا کہ ''مختلف جلوے نگاہوں کو نہ بہلاتے تھے'' درست نہیں۔ بہلانا اپنی طرف متوجّہ کرنے یا جذب وکشش کے مفہوم کو ظاہر نہیں کر سکتا۔

سیاہی ایک گئی اور دوسری آئی
کوئی نہ کوئی اندھیرا ہی اُلجھن میں رہا
نہ ایک پھول سلامت نہ اک کلی محفوظ
کوئی قصور نگہ بانِ چمن میں رہا

پہلے شعر کے مصرعۂ اوّل میں نہایت ناگوار تعقیدِ لفظی ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''کوئی نہ کوئی اندھیرا'' غلط ہے، صرف اندھیرا ہی ہونا چاہیے یا پھر اس طرح کہا جائے کہ ''کہیں نہ کہیں الجھن میں اندھیرا ہی رہا''۔ دوسرے شعر کا دوسرا مصرع صحت و فصاحت دونوں سے معرّا ہے۔ ''بانِی چمن میں کوئی قصور نگہ رہا'' سے کوئی مفہوم واضح نہیں ہوتا۔

یہ لہو جس میں تب و تاب نفس سے تیرے
دیکھ ایوانِ حکومت میں چراغاں نہ بنے
رگ ہر سنگ سے جو لعل و گہر بنتا تھا
وہ شرارہ بھی کہیں شمعِ شبستاں نہ بنے
موج جو کوئی تھی ہر گام پہ طوفانِ تخلیق
کسی گلزار کی اک جوے خراماں نہ بنے

پہلے شعر کا مصرعۂ اوّل صحیح نہیں۔ مفہوم یہ ہے کہ ''تیرے لہو میں جو تب و تاب ہے اُس سے کہیں ایوانِ حکومت میں چراغاں نہ ہو'' لیکن یہ مفہوم ادا نہیں ہوا جس میں ''تب و تاب نفس تیرے'' بے معنی سا جملہ ہے نیز چراغاں بننا زبان کے خلاف ہے۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں رگ ہر سنگ سے لعل و گہر بنائے گئے ہیں، جس کا غلط ہونا ظاہر ہے۔ لعل پتھر سے نکلتے ہیں لیکن موتیوں کا اُس سے کوئی تعلّق نہیں وہ دریا سے نکلتے ہیں۔ تیسرے شعر میں تعقید سے قطع نظر ''طوفان تخلیق کرنا''، محلِ نظر ہے۔

چمنِ علم و ادب میں نئی کلیوں کے حضور
میؔر و غالبؔ کے شگوفوں کا بھرم یاد رہے

''بھرم یاد رہنا'' خلافِ زبان ہونے کے ساتھ ساتھ بارِ سماعت بھی ہے۔

بادِ صرصر سے جہنم کی لپٹ آتی ہے
اور بگولوں کا رجز ہوتا ہے ویرانوں میں

رجز ہونا خلافِ محاورہ ہے۔

حیاتِ تازہ کے خطروں سے دل دھڑکتا تھا
ہوا چلی تو کلی پھر بھی مسکرا ہی گئی

’’کلی مسکرا ہی گئی‘‘ غلط ہے اور ہی کے ساتھ پھر بھی زائد ہے۔

مے کشوں میں چل رہی ہے ساغر و مینا کی بات
ہم بھی چشم نرگس مئے خوار کی بات کریں

’’چشم نرگس مئے خوار‘‘ درست نہیں۔ چشم یا نرگس دونوں میں سے ایک لفظ ہونا چاہیے۔

تیرے ہی دم قدم سے بیاباں مہک گئے
اپنے گلوں میں جو بھی ہے تیری بہار ہے

دوسرا مصرع یکسر غلط ہے ’’جو بھی ہے‘‘ اگر نکال دیا جائے تو اندازِ بیان درست ہوگا۔

پیرِ مغاں کی یاد میں کیسا سرور ہے
ہم نے بھی ایک نعرۂ مستانہ کردیا

’’نعرہ کرنا‘‘ یا ’’نعرہ کر دینا‘‘ دونوں غلط ہیں۔

مرے جنوں نے کھلائے ہیں پھول صحرا میں
مرے جنوں سے بہاروں کو حوصلہ تو ملا

’’حوصلہ ملنا‘‘ درست نہیں۔

مہیب و سرد چٹانوں کے سخت سینے سے
کبھی تراوشِ لعل و گہر بھی ہوتی ہے

چٹانوں سے گہر کا کوئی تعلّق نہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ پتھر سے لعل ٹپکتے نہیں ہیں سینۂ سنگ چیر کر نکالے جاتے ہیں۔

ہم تو منزل پہ بھی آرام نہ کرنے پائے
کارواں کو جو سبک گام نہ کرنے پائے

دوسرے مصرعے کے جو کی رعایت سے پہلے مصرعے میں ہم تو کے بجائے وہ تو ہونا چاہیے۔

اِک خار جنوں اس کا بھرم کھول ہی دے گا
ہوں لاکھ رفو کہنہ روایت کی قبا میں

خار کا کام رفو کھولنا نہیں۔ نہ خار کو قبا سے کوئی علاقہ ہوتا ہے۔ خار کے بجائے دستِ جنوں اگر ہوتو اندازِ بیان صحیح ہو سکتا ہے۔

دھڑکتے دل کے علاوہ کسی کو کیا معلوم
معاملے جو مرے ان کے درمیاں ٹھہرے

''معاملہ ٹھہرنا'' زبان کے خلاف ہے۔

میرا لہو بھی کام کچھ آہی گیا ضرور

ضرور کے ساتھ ہی غیر مناسب ہے۔

جن کا ہر خونِ جگر مالِ تجارت ٹھہرا

ہر خون غلط ہے۔ ہر قطرۂ خون یا مطلق خون ہونا چاہیے۔

جنوں نے یوں تو خرد کا بھی اتہام لیا

اتہام لینا خلافِ زبان ہے۔

دلیری کا یہ بھرم کون رکھے گا قائم

بھرم قائم رکھنا خلافِ زبان ہے۔

یہ عزمِ زیست جو دب دب کے سانس دیتا ہے

سانس دینا خلافِ زبان ہے۔

دل میں کس چاؤ سے پاتا ہے ہر اک نقشِ بہار

نقش پالنا خلافِ زبان ہے۔

کچھ اُجالا نہ لیا شیخ و برہمن نے کبھی

اُجالا لینا خلافِ زبان ہے۔

چپ رہے پھر بھی تو اللہ کا ڈر ہم نے کیا

ڈر کرنا خلافِ زبان ہے۔

ہم اپنی تیغ کے جوہر تو بے نیام کریں

جوہر بے نیام کرنا خلافِ زبان ہے۔

روئیں جی بھر کے تو شاید یہ خلش مٹ جائے
اشک دو چار تو اور آگ لگا دیتے ہیں

روح شاعر ہے گویا نسیمِ سحر
رہ کے پھولوں میں یہ پاک دامن بھی ہے

مندرجہ بالا دونوں اشعار میرؔ و اصغرؔ کے ان اشعار سے متوارد ہیں:

متصل روتے ہی رہیے تو بجھے آتشِ دل
ایک دو آنسو تو اور آگ لگا دیتے ہیں (میرؔ)

چمن میں کس مزے سے چھیڑتی ہے غنچہ وگل کو
مگر بادِ صبا کی پاک دامانی نہیں جاتی (اصغرؔ)

یہ چند غلطیاں ہیں اور اگر بالاستیعاب جائزہ لیا جائے تو یہ داستان طویل ہو جائے گی۔ سرورؔ جیسے کار آگاہ بندے سے اس کی توقّع نہیں تھی۔ ان کے علاوہ بندش کی سستی حشو و زوائد ثقیل و غیر مناسب مرکّبات کا استعمال جیسی معمولی خامیاں جو مبتدیوں سے متعلّق ہیں اِس دیوان میں ہیں اور خاصی تعداد میں اور یہ خاص طور پر بہت افسوس ناک پہلو ہے۔ اگر جواں سال و جواں فکر شعرا ایسی زبان دراز غلطیاں کریں تو ایک حد تک گوارہ کیا جا سکتا ہے لیکن پختہ کار حضرات کے لیے یہ آزادیاں کچھ مناسب نہیں ہیں۔ صرف مثال کے لیے مذکورہ بالا عنوانات کے تحت کچھ مصرعے نقل کرتا ہوں جس سے اس رنگ کا صحیح اندازہ ہوگا:

حشو و زوائد:

سیہ بختی میں اک صبحِ وطن کی آزمایش ہے

محیط بحر کے موتی فرازِ عرش کے تاج

کل جو ایک خوبی تھی آج ہے وہ خامی بھی

ڈھلتی ہے وہ مئے اک ترے پیمانے میں ساقی

اک ایسے دشت میں خیمہ بپا کرنے سے کیا حاصل
ہاں جھلک جاتی ہے اک خونِ جگر کی لالی

تعقید و سستیِ بندش:

دل پہ پابند فکر نشیمن بھی ہے
جاوداں اس کی ہر اک نیم نگاہی کا شہید
لگے حیات کی ویرانیوں میں دل کیسے
ہے ذوقِ مرگ جہاں عام زندگی کم ہے
ترے مژہ کی ہمارے گواہ آج بھی ہے
جو جھک گئی جبیں ترے نقشِ قدم کی سمت
تھرتھراتی ہوئی لو شمع شبستان کی تری
لی ہے انسانیت نے انگڑائی

غزل میں ثقیل و غیر متناسب الفاظ:

حسن اخفا طلب و عشق جنوں آمادہ
دل میں کس چاؤ سے پالا ہے ہر اک نقشِ بہار
لے جائیں یہ جذب و جنوں کی ناپرساں سوغات کہاں
حقیقتیں ہی جب اس درجہ جان لیوا ہوں
ست رو کتنے نظر کردۂ صد قسمت ہوئے
عاشقی کار فولاد و آہن بھی ہے
پڑا پتھراؤ ہے خوابوں کے نازک آبگینوں پر
دھرتی پہ چلتے چلتے قدم ڈگمگا گئے
بالآخر فاتح ہر خشک و تر معلوم ہوتی ہے

(ماہنامہ ''نیا دور''، لکھنؤ، محکمۂ اطلاعات و نشریات اتر پردیش، جلد 12، نمبر: 7، جولائی 1957 ص 3 تا 15)

OOO

غدر اور ادب پر اُس کے اثرات

مختلف واقعات و حادثات کے بعد ۱۸۵۷ء تک ہندستان میں انگریزوں کے قدم جم چکے تھے۔ بہادر شاہ کی حکومت کے لیے قلعے کی چہار دیواری بھی ضرورت سے زیادہ سمجھی جاتی تھی، بس ایک وقار تھا جس کو لوگ ورثے میں ملے ہوئے سرمایے کی طرح سینے سے لگائے ہوئے تھے۔ بادشاہت کا جو نیم مذہبی تصوّر صدیوں سے محفوظ چلا آرہا تھا ہالۂ نور بنا ہوا افسر شاہی کے گرد نور افگن تھا۔ انگریزی حکومت کو نوشتۂ تقدیر سمجھ کر گوارا کر لیا گیا تھا۔ بڑے بڑے صاحبانِ علم و ورع انگریزی ملازمت کے اعلا اعزاز سے سرفراز تھے گویا حالات و واقعات کی رفتار شکست و ریخت کے بعد ایک نقطے پر آکر رُک سی گئی تھی۔ پرانے نظام کے ٹوٹنے اور ایک نئے نظام کے آنے سے تہذیبی و سماجی اقدار میں تغیرات لازمی بات تھی۔ درباروں کی وسعتیں ہزاروں پڑھے لکھے افراد کی کفیل تھیں۔ نئے نظام میں علم و ادب کے یہ سہارے جاتے رہے تھے۔ شکست و ریخت کے اس بنیادی عمل سے جہاں معاشرت میں انتشار اور کم سکونی پھیل گئی تھی وہاں طبقۂ شعرا کے ذہن و قلب خاص طور پر آماجگاہِ غم و الم تھے۔ شعر نوازی و علم دوستی کی وہ فضائیں ختم سی ہوگئی تھیں جن میں شاعرانہ سکون و بے نیازی کی نشوونما ہوتی ہے۔ عالمگیر کے آخری دورِ حکومت میں اضمحلالِ حکومت کا آغاز ہو گیا تھا، اس کے جانشینوں کی باہم گریباں گیریوں نے اس کو مکمل کر دیا۔ زندگی کے جو محرکات شاہی وقار و جبروت کے زیرِ سایہ سمٹے سمٹائے رہتے تھے اُبھر کر سامنے آگئے۔ انتشار و بد نظمی کی دراز دستیوں نے مطمئن و محفوظ طبقے کی سکون سامانیاں بھی چھین لیں۔ دلّی جو کعبۂ امن تھی کچھ دن کے لیے سقّہ شاہی نظامِ حکومت کا گہوارہ بن گئی۔ معاشرے کی اس پریشاں حالی نے شعرا کی ذات کس مپرسیوں سے مل کر شاعرانہ محشر طرازیوں کے لیے خاصا سر و سامان فراہم کر دیا

تھا۔ جن شعرا کا انتقال غدر سے قبل ہو چکا تھا اُن کے یہاں مسدّس شہر آشوب یا متفرق قطعات و مختصر مثنویات کی صورت میں اس کی ترجمانیاں ملتی ہیں۔

گویا غدر سے پہلے بھی معاشرتی و ذہنی پریشانیوں کے بیان کا ایک مختصر سا ذخیرہ جمع ہو گیا تھا لیکن یہ ضرور ہے کہ اِس کی کوئی خاص حیثیت نہیں تھی۔ اُس دور میں زندگی اور وسائلِ زندگی کی تقسیم کچھ اِس طرح سے تھی کہ شخصیت اور ذہانت مختلف خانوں میں تقسیم ہو کر رہ گئی تھی۔ عوام ہمیشہ سے ایک معیارِ زندگی کے عادی تھے۔ بادشاہت کے بدلنے یا نظامِ حکومت کے بدلنے سے اِن کو کچھ زیادہ سروکار نہیں ہوتا تھا۔ البتہ شعرا کا طبقہ اس سے براہِ راست متاثر ہوتا تھا۔ لیکن اس کی ذہانت و قوتِ فکر ایک مخصوص دروں بینی و عشق کوشی کے عناصر سے کھیلتی رہتی تھی۔ اس کی تخلیق اور نشو و نما ہی اِن فضاؤں میں ہوتی تھی البتہ شکم سیری و تن پوشی کے نقطے پر آ کر وہ محوِ اضطراب ہو جاتا تھا کیوں کہ زمانہ ساتھ نہیں دیتا تھا لیکن ذہنی نشو و نما کے بنیادی اثرات جلد ہی پھر تصوّرات کی دنیا میں محوِ سفر کر دیتے تھے جس سے شعری تخلیقات کے چہرے پر ساری بے سروسامانی کے باوصف عشق و تصوّف کا آب و رنگ نظر آتا تھا یہی وجہ ہے کہ معاشرت کی ساری قیامت سامانیوں کے باوصف اُس دور کے شعری ذخیرے میں اِن نگارشات کی کوئی زیادہ اہمیت و حیثیت نہیں ہے جن میں زندگی کی پریشاں نگاریاں جھلکتی ہیں۔ جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے کہ 1857 تک ہندستان میں انگریزی حکومت کے قدم جم چکے تھے اور لوگ نئے نظامِ حکومت سے ایک حد تک مانوس ہو کر کاروبارِ زندگی کے پیچ و تاب میں محو ہو گئے تھے۔ 1857 میں غدر واقع ہوا اور کچھ دن کے لیے پھر قیامت کی قدِ آدم تصویر نگاہوں کے سامنے آ گئی۔ غدر کے دوران اور اُس کے کچھ بعد تک تقصیر و تعزیر کے نام پر جس طرح خانہ ویرانی ہوئی اِس نے عوام کو بے حد متاثر کیا، جن لوگوں نے غدر کے مجاہدوں کے بے تمیزانہ تباہ کاریوں کو بُرا کہا تھا انھوں نے اس ہنگامۂ دار و رسن کو بھی بُرا کہا۔ غدر ایک طوفان تھا جو اٹھا اور ہر طرف چھا گیا۔ پھر اسی نسبت سے اس کا ردِّ عمل شروع ہوا۔ شعرا کا طبقہ پہلے ہی کب مطمئن تھا اس ہنگامۂ خوں نے اس کو اور زیادہ متاثر اور غیر مطمئن کر دیا۔ لیکن جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ شاعرانہ مزاج کی پرداخت میں ہمیشہ سے اِن عناصر کی کارفرمائی غالب رہی ہے جو ماورائے حدودِ نیاز کی بلندیوں پر کمندیں ڈالنا بہتر سمجھتے ہیں اس لیے یہ قیامت سامانی شعلۂ مستعجل کی طرح جلد ہی خیال کی تیز نگاہوں سے اوجھل ہو گئی۔ ہنگامۂ غدر کے بعد بعض چھوٹے چھوٹے دربار مرکزِ کشش بن گئے جہاں کی فضائیں شاعرانہ خیال بافیوں

کے لیے کافی ثابت ہوئیں اور پھر شاعری سکر و محو کے دائرے میں آ گئی۔

یہاں پر ایک اور بات بھی پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ اُس دور میں ادب کا تصوّر یا اس کے تقاضے اتنے ہمہ گیر اور وسعت طلب نہیں تھے۔ شاعری حاصلِ کُل تھی۔ مختصر نظموں کا وجود صنفی حیثیت سے نہیں تھا۔ مختصر مثنویات یا قطعات اس کمی کو پورا کرتے تھے۔ قصیدے کا بازار سرد پڑ چکا تھا۔ بس ایک غزل تھی جو شمعِ محفل کی طرح ہر طرف روشنی پھیلا رہی تھی۔ غزل اشاروں کی زبان ہے، وہ تاثّرات کی جلوہ گاہ ہے۔ یہ وہ انجمن ہے جہاں کھُل کر بات کرنا یا بات کو تفصیل کے ساتھ پیش کرنا بڑا جرم ہے۔ یہاں ہر بات رمز و ایما کے پردے میں ہر کہانی پہیلی کے روپ میں اور ہر تفصیل اجمال کے سانچے میں ڈھال کر پیش کی جاتی ہے گویا اس محفل کے بیٹھنے والے زبان پر مہرِ خاموشی لگا لیتے ہیں۔ صرف اشارۂ چشم و ابرو سے ساری داستانیں بیان کر دیتے ہیں۔ اس مشقِ کم سخنی کے لیے فکر و خیال کو خون کرنے اور چند قطراتِ اشک میں ساری رنگینیاں پیدا کرنے کے لیے برسوں کاوش کرنا پڑتی ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کی ساری توجہ اگر اس بات پر مرکوز ہو کہ طویل داستان ایک جملے میں سما جائے تو غدر کی طویل خونی داستان تفصیل و توضیح کے ساتھ کس طرح معرضِ بیان میں آ سکتی تھی۔

مقصود یہ ہے کہ وہ دور غزل کا تھا۔ غزل میں واقعہ اشارے کا کام دیتا ہے۔ اشارات خاص نہیں ہوتے ہیں۔ وہ تو عمومی طور پر خیال کو ملتے جلتے چند عنوانات کی طرف منتقل کر دیتے ہیں۔ شمع خاموش زندگی کی مرثیہ خوانی کرتی ہے۔ قیس بے سروسامانی کا نمایندہ ہے۔ بجلی حادثات کا نام ہے۔ نشیمن گھر اور قصرِ سلطنت دونوں کا کام دیتا ہے۔ گلستاں پر بجلی گرنا معمولی گھر کی تباہی سے لے کر ایک وسیع سلطنت کی تباہی کو ایک رنگ، ایک انداز سے ایک وقت میں بیان کر دیتا ہے۔ اس طرح خاص خاص واقعات و حادثات جن کو اگر تفصیل سے بیان کیا جائے تو آنکھیں اشک خوں سے لبریز ہو جائیں۔ غزل کے عام اشارات کے حجابات میں اس طرح بیان ہوتے ہیں کہ حقیقی واقعات کی تیز روشنی صرف چند جھلکیاں دکھا پاتی ہے۔ اس دور کے صدہا اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں اتنی غم زدگی محسوس ہوتی ہے کہ پڑھتے پڑھتے سانس رُک سی جاتی ہے اور بے اختیار محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی خون شدہ تمنا کا بیان ہے یا کسی اہم داستانِ غم کی ترجمانی ہے اور یقیناً یہ شعر کہتے وقت شاعر کا دامن اشک خوں سے دامن گلزار بن گیا ہوگا۔ لیکن اس کے آگے رمز و ایما کا دھندلکا چھایا ہوتا ہے جس کے سرمگیں حجابات حدِ نظر کا کام دیتے ہیں اور ہم اس

کی تعبیر سے مایوس ہو کر صرف بیانِ غم کی دل دوز کیفیات میں ڈوب جاتے ہیں۔اس طرح یہ بات واضح ہے کہ اُس دور کے شعرا نے غدر سے متاثّر ہو کر جو کچھ کہا وہ اشارات و کنایات کے پردے میں دور کا جلوہ بن کر رہ گیا۔نیز اتنا کم کہا کہ شاعری پر اس کا تحریکاتی اثر نہیں پڑا صرف کچھ دنوں کے لیے اشک خوں کی رنگینیاں بڑھ گئیں۔

آج کی دنیا ہمارے سامنے ہے۔زندگی اور حادثات جن کا ازل سے چولی دامن کا ساتھ ہے، بڑھ کر ساری کائنات پر چھا گئے ہیں۔زمیں کی طنابیں کھنچ گئی ہیں جس سے دور کی بات قریب کی آواز معلوم ہوتی ہے۔سیاسی شعور، تہذیبی ارتقا، جمہوری تصوّرات اور معاشی و اقتصادی مسائل نے حاکم و محکوم طبقے کو اتنا قریب کر دیا ہے کہ ہر قدم پر تعاون و تصادم دونوں کا احتمال رہتا ہے۔آج ہر قومی و ملکی مسئلہ صرف چند افراد کی دل چسپی کا سوال نہیں ہے، عوام اس سے براہِ راست متاثّر ہوتے ہیں اور یہ تاثّر اگر قوی ہو تو حاکم طبقے کو بار بار قیمت ادا کرنی پڑتی ہے لیکن غدر کا دور اس سے سراسر مختلف تھا۔اُس زمانے میں آج کی طرح ملکی و سیاسی مسائل ہر محفل کا موضوعِ سخن نہیں تھے۔سیاسی شعور محوِ خواب تھا۔مغل حکومت کے اضمحلال سے گو بہت سے معاشی و تہذیبی مسائل پیدا ہو گئے تھے لیکن ان سے نپٹنا طبقۂ اعلا کا کام تھا۔عوام اس کاروبارِ جہاں داری سے قریب نہیں تھے، اس لیے بڑے بڑے حادثات جو حکومتوں کو تہ و بالا کر دیتے تھے، عوام کو اُن سے کچھ زیادہ دل چسپی نہیں ہوتی تھی۔آج اگر ایک صوبے میں انتخابات ہوتے ہیں تو ہر شخص یہ سوچتا ہے کہ کون سی جماعت برسرِ اقتدار ہو گی۔وزارت تو بڑی چیز ہے، لوگ میونسپلٹی کے سوال پر متفکّر نظر آتے ہیں لیکن اُس زمانے میں زندگی کچھ اس طرح خانوں میں بٹی ہوئی تھی کہ ایک کو دوسرے کی خبر نہیں ہوتی تھی۔عوام کو اس بات سے کوئی خاص دل چسپی نہیں تھی کہ کون سا بادشاہ بدل رہا ہے، کون سا وزیرِ اعظم برسرِ اقتدار ہے اور کس صوبے کی گورنری کس کو ملی ہے۔طبقۂ اعلا میں وزیر و بادشاہ کوئی ہوتا ان کے لیے وہی کوہ کنی کارِ منصبی تھا، وہی جوئے شیر لانا اور انجام کار سر پٹک کر جان دے دینا۔ہاں جب دو خاندانوں اور دو حریفوں کے مفاد ٹکراتے تھے اُس وقت حقِ نمک ادا کرنے کے لیے خاندانی وفادار تلاش کیے جاتے تھے۔جو لوگ دربار کی ایک جھلک سے زندگی بھر محروم رہتے تھے حاکمِ وقت کے مصلحتاً مخاطب کر لینے پر ہی جاں نثار کر دینا سعادت اور وسیلۂ نجات سمجھتے تھے۔

مقصود یہ ہے کہ عوام اس دور میں ملکی و قومی مسائل سے بالعموم بے نیاز اور اس زندگی سے بہت دور

تھے۔ مغلیہ حکومت سے ان کو ہمدردی اس بنا پر تھی کہ بادشاہ خدا کا سایہ اور اس کا نائب ہوتا ہے، بادشاہی احکام ماننا فرض بجالانا ہے۔ شعرا، مورّخین، درباری علما اور دوسرے اربابِ تعلّق نے صدیوں سے ذہنوں میں ان روایتوں کے نقوش مرتسم کر رکھے تھے۔ اِن روایتی معتقدات کی جڑیں اتنی گہری تھیں کہ وہ ہر لمحہ اُس آواز پر لبیک کہنے کے لیے تیّار رہتے تھے جو بادشاہ کی وفاداری میں بلند کی گئی ہو۔ غدر سے پہلے انگریزی حکومت کے قدم جم چکے تھے اور شاہ ظفر کی فرماں روائی کے لیے قلعے کی چہار دیواری کافی سمجھی گئی تھی۔ لیکن عوام میں بیداری کی کوئی ایسی لہر نہیں پیدا ہوئی کہ وہ اِس داستانِ غزل ونصب پر سر دُھنتے۔

غدر کا دوسرا رُخ وہ جدوجہد تھی جس میں فوج کے واسطے سے بہت سے سرفروش و وطن دوست شامل ہوگئے تھے لیکن اگر بہ نظرِ غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ دوسرے درجے کے جاں بازوں کو چھوڑ کر طبقۂ اعلا کے جو لوگ اس جدوجہد میں شامل ہوئے وہ تھے جن کو انگریزوں سے اس لیے نفرت تھی کہ ان کی بدولت وہ تخت وتاج سے محروم ہوگئے تھے۔ بہت سے مسلمان جیّد عالم اور اہلِ باطن بھی اس تحریک میں شریک تھے۔ اِن لوگوں کی شرکت کا سبب دو چیزیں تھیں، ایک تو وہ سمجھتے تھے کہ انگریز مغربی تعلیم وتہذیب کے پُر فریب راستوں سے عیسائیت اور لادینیت کی تبلیغ کر رہے ہیں، انگریزی پڑھنے کو جو ایک زمانے میں نہایت سختی کے ساتھ منع کیا گیا تھا اس کی تہ میں یہی احساس کام کر رہا تھا۔ دوسری وجہ وہی بادشاہت کا نیم مذہبی تصوّر تھا۔ ان علماؤں اور بزرگانِ دین کے نفوسِ پاک کے واسطے سے عوام میں بھی ایک حد تک ہمدردی کی تیز لہر دوڑ گئی۔

انگریزوں نے غدر سے پہلے عملی طور پر ہندستان پر اپنی گرفت مضبوط کر لی تھی۔ وہ یکے بعد دیگرے ریاستوں کو ختم کرتے چلے جا رہے تھے لیکن عوام کی طرف سے اس عمل کے خلاف کوئی ردِّعمل ظاہر نہیں ہوا۔ انگریزوں سے پہلے ریاستوں میں بدنظمی بڑھ چکی تھی۔ پیہم آویزشوں نے وسائلِ زندگی کو مفلوج کر دیا تھا۔ انگریز نے اپنے قدم مضبوطی سے جمانے کے لیے بدامنی، بدحالی اور معمولی دشواریوں کو ختم کرنے کی کوشش کی اور اس طرح عوام کے دلوں میں ہمدردی کے ہلکے ہلکے نقوش قائم ہوگئے۔ عام لوگ اعلا سیاسی شعور سے نا آشنا تھے اِس لیے معمولی دکھوں کا علاج بڑا کام معلوم ہوا اور ایک غیر قوم سے ہمدردی پیدا ہونے لگی۔ اِس کا سب سے بڑا مظاہرہ اُس وقت ہوا جب سلطان ٹیپو کی شہادت ہوئی کہ ہندستان کے کسی گوشے سے ردِّعمل کی تحریک نہیں اُٹھی حالاں کہ وہ وقت جگر خون کر لینے کا تھا۔ ہندستان

کے عوام کو اگر حکومت سے قریبی تعلّق ہوتا تو شاید انگریز اس سرزمین پر ابتدا میں اثرات قائم نہیں کر سکتے تھے۔ عوام و خواص کے اس دور کے رشتے نے ہمیشہ یہ خلا رکھا تھا کہ عوام کو کبھی حکومتوں یا طبقات کے تغیّر سے دل چسپی نہیں رہی۔

دہلی کے جن مشہور شعرا نے غدر کی خون آشامیاں اپنی آنکھوں سے دیکھیں اُن میں غالب، شیفتہ، حالی، داغ اور آزاد وغیرہ تھے۔ مومن کا ۱۸۵۱ء میں انتقال ہو چکا، اِس لیے اُن کے یہاں مابعد غدر کے اثرات کا کیا سوال۔ غالب نے غدر دیکھا ہی نہیں، اس سے براہِ راست متاثر بھی ہوئے تھے لیکن آپ غالب کا کلّیاتِ فارسی وار دو دیکھ جائیے ایک اردو قطعے کے سوا ایسا کوئی حصّہ نہیں ملے گا جس میں انگریزوں کو بُرا کہا گیا ہو اور غدر کے جاں باز قومی مجاہدین کی قومی تحریک کی داد دی گئی ہو۔ اِس کے برخلاف اُنھوں نے جگہ جگہ اِس لوٹ مار کے خلاف اظہارِ غیظ و غضب کیا ہے جس میں انگریزوں کو پیوندِ خاک ہونا پڑا۔ اردو قطعات میں جگہ جگہ اِس کا بیان ملتا ہے۔ غدر کی ناکامی سے اِن کو یہ ملال نہیں تھا کہ ایک قومی تحریک ناکام ہوگئی۔ ملال اِس بات کا تھا کہ دلّی کے گلی کوچے وہ نہیں رہے اور اہلِ دول کے ایوان ویران ہوگئے جو اہلِ علم کی پناہ گاہ تھے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کی پنشن پر اثر پڑا۔ اِن کے فارسی قصیدے دیکھیے، انگریز حکام کی بھی اتنی ہی تعریف کی ہے جتنی بہادر شاہ کی۔ وجہ وہی ہے کہ اِس دور میں مجموعی طور پر اِس کو قومی تحریک نہیں سمجھا گیا اور اگر مولوی فضلِ حق جیسے علما جو دیگر وجوہ کی بنا پر اِس میں شریک ہوئے (جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے) شاملِ دار و گیر نہ ہوتے تو اس کو اتنی بھی مقبولیت حاصل نہ ہوتی۔

حالی نے مسدّس میں قوم کے حال پر آنسو بہائے ہیں۔ مسدّس غدر کے بعد لکھا گیا ہے۔ اس مسدّس میں جس کو سرسیّد نے اپنی نجات کا وسیلہ بنایا تھا، ملکی ترقیوں پر بڑے پُرخلوص طریقے سے اظہارِ مسرّت کیا گیا ہے حالاں کہ اگر غدر اوّلین قومی تحریکِ آزادی ہوتی اور اِس کا عوام سے براہِ راست تعلّق ہوتا تو حالی جو اپنے معاصرین میں بڑے حساس تھے اور نئے تصوّرات پر گہری نظر رکھتے تھے اور جن کا دل ملکی و قومی ہمدردی سے لبریز تھا، اِس حکومتِ استبدادی پر اظہارِ مسرّت کبھی نہیں کرتے۔ مسدّس کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

حکومت نے آزادیاں تم کو دی ہیں   ترقّی کی راہیں سراسر کھلی ہیں
صدائیں یہ ہر سمت سے آ رہی ہیں   کہ راجہ سے پرجا تلک سب سکھی ہیں

تسلّط ہے ملکوں میں امن و اماں کا
نہیں بند رستہ کسی کارواں کا

کھلی ہیں سفر اور تجارت کی راہیں نہیں بند صنعت کی حرفت کی راہیں
جو روشن ہیں تحصیلِ حکمت کی راہیں تو ہموار ہیں کسبِ دولت کی راہیں
نہ گھر میں غنیم اور دشمن کا کھٹکا
نہ باہر ہے قزاق و رہزن کا کھٹکا

مہینوں کے کٹتے ہیں رستے پلوں میں گھروں سے سوا چین ہے منزلوں میں
ہر اک گوشہ گلزار ہے جنگلوں میں شب و روز ہے ایمنی قافلوں میں
سفر جو کبھی تھا نمونہ سَقَر کا
وسیلہ ہے وہ اب سراسر ظفر کا

پہنچتی ہیں ملکوں سے دم دم کی خبریں چلی آتی ہیں شادی و غم کی خبریں
عیاں ہیں ہر اک برِّ اعظم کی خبریں کھلی ہیں زمانے پہ عالم کی خبریں
نہیں واقعہ کوئی پنہاں کہیں کا
ہے آئینہ احوال روئے زمیں کا

داغؔ کا مشہور مرثیہ ''دلّی'' دیکھیے، اس میں غدر کی تحریکِ آزادی کو قومی تحریک سمجھنے اور مجاہدین کے جاں بازانہ کارناموں کی داد دینے کے بجائے اس بات پر اظہارِ نفرت کیا ہے کہ پوربیوں نے دلّی جیسی مقدّس سرزمین میں آ کر طوفان مچادیا ہے اور اس میں انھوں نے اس قدر غلو سے کام لیا کہ طعن و تشنیع سے آگے بڑھ کر مردود و ملعون کہنے سے بھی دریغ نہیں کیا۔ لیکن یہ ان کی خطا نہیں تھی، یہ تو اس تحریک کی خامی تھی جس کا کوئی واضح لائحۂ عمل نہیں تھا اور جس کا قائد ایسا اسّی سالہ بوڑھا شخص تھا جس کی ساری عمر امید بافی میں گزری تھی۔ داغؔ جب پوربیوں کو ملعون کہتے ہیں تو بہ ظاہر وہ بچّوں اور بوڑھوں کے بے تمیزانہ قتل کا ماتم کرتے ہیں۔ لیکن دراصل وہ اس بات کو بُرا سمجھتے تھے کہ پُرسکون زندگی میں بے شعوروں نے خواہ مخواہ ایک الجھن پیدا کر دی۔ اُن کی اِس نظم کے بعض شعر دیکھیے:

زباں سے کہتے ہوئے دین دین آئے لعین　　جو گنگا دین تھا کوئی تو کوئی ماتا دین
وہ جانتے ہی نہ تھے چیز کیا ہے دین متین　　کیے ہیں قتل زن و بچّہ کیسے کیسے حسین
روا نہ تھا کسی مذہب میں جو وہ کام کیا
غرض وہ کام کیا کام ہی تمام کیا

اور:

بلا میں آئی رعیت غضب میں شہر آیا　　یہ پُربیے نہیں آئے خدا کا قہر آیا

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ غدر کوئی شعوری تحریک نہیں تھی اور نہ اس کے وہ اثرات ادب پر پڑے جن کی ہم آج کے حالات کے اعتبار سے آج کے زمانے میں توقع کرتے ہیں۔ اگر تاریخی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ نظم میں اصل انقلاب حالؔی و آزادؔ کی اس تحریک سے ہوا جو 1874 میں نظمیہ مشاعرے کی صورت میں چلائی گئی تھی۔ حالؔی کا مقدّمہ دیکھیے آپ کو محسوس ہوگا کہ حالؔی کو شعوری طور پر اِس کا احساس تھا کہ غزل سب کچھ نہیں ہے۔ زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کے تحت اِس میں بنیادی تبدیلیاں ہونا چاہئیں اور اِس اعتبار سے اِن کی یہ نظمیہ تحریک ادب میں انقلاب لانے کی شعوری کوشش تھی۔ یہی حال آزادؔ کا ہے، نیرنگِ خیال کا دیباچہ پڑھیے جس میں آزادؔ نے نہایت حسرت کے ساتھ ماتم کیا ہے کہ نئے خیالات انگریزی کتابوں میں بند پڑے ہیں، اُن کو اردو میں منتقل کرنا چاہیے۔ آبِ حیات کے دیباچے میں بھی اردو شاعری کی تنگ دامانی کا ماتم کیا گیا ہے۔ حالؔی اور آزادؔ کی یہ تحریک اصل میں بنیادی انقلاب کا باعث ہوئی۔ یہیں سے ادب میں تنوّع اور رنگا رنگی کے دھارے بہے اور وہ لوگ جو زندگی بھر اشاروں کنایوں میں باتیں کرتے رہے تھے، تفصیل و توضیح کے میدان میں آکھڑے ہوئے۔

جدید اردو نثر کا آغاز فورٹ ولیم کالج سے ہوا۔ یہ کالج صرف اردو دوستی یا ملکی تعمیر و ترقّی کے نقطۂ نظر سے نہیں کھولا گیا تھا۔ دوسرے مصالح جہاں داری کے ساتھ ساتھ یہ مصلحت بھی شامل کار تھی کہ حاکم طبقے کے جو افراد یہاں مصروفِ وفاداری ہوں اِن کو یہاں کی زبان، رسم و رواج، ذہنیت اور قومی مزاج سے اتنا روشناس کرا دیا جائے کہ کاروبارِ جہاں گیری میں دقّت نہ ہو۔ یہ بنیادی باتیں استحکامِ حکومت کی جان تھیں۔ غدر سے پہلے انگریز قدم جما چکے تھے۔ غدر ہوتا یا نہ ہوتا یہ حالات ضرور رونما ہوتے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ اردو نثر کی جدید اساس غدر کی مرہون ہے وہ شاید تاریخی نقطۂ نظر سے ان مصالح و محرکات

پر نظر نہیں ڈالتے ہیں۔ انگریزی حکومت کا قیام و استحکام متقاضی تھا کہ ملکی زبانوں کو ترقی دی جائے۔ یہ کام ہر حالت میں ہوتا۔ اِس میں غدر کے ہونے یا نہ ہونے کا کوئی دخل نہیں ہے۔ میں نے ابھی کہا ہے کہ فورٹ ولیم کالج انگریزی حکومت کی مصلحت اندیشیوں کا مظہر تھا۔ اِس بات کی تصدیق یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج ہی وہ اولین گہوارۂ علم تھا جہاں سے اردو ہندی قضیے کی حقیقی بنیاد پڑی۔ اِس کالج کے اس پہلو پر بہت کم توجّہ کی گئی ہے لیکن اگر تفصیل کے ساتھ یہاں کی تصنیفات و محرکات و عوامل کا جائزہ لیا جائے تو واضح ہوگا کہ اردو ہندی کا کھلّم کھلاّ تقابل اور تفریق و تنظیم کا آغاز یہیں سے ہوا۔

اِس میں شک نہیں کہ اُس دور کے شعرا کے یہاں زمانے کی مصیبتوں کی داستانیں ملتی ہیں لیکن یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ وہ غدر کا مرثیہ ہیں یا اِس تحریک سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہیں۔ اصل میں مغل سلطنت کے آغازِ زوال یعنی عالمگیر کے زمانۂ حکومت کے ختم ہوتے ہی ہنگامی حالات پیدا ہو گئے تھے۔ شعرا درباروں کی پرورش سے محروم ہونا شروع ہو گئے تھے۔ دہلی جو کعبۂ امن و امان تھی، مصیبت کا گہوارہ بن چکی تھی۔ شعرا و اہلِ علم بے سروسامانی سے روشناس ہوتے جا رہے تھے۔ جتنا جتنا وقت گزرتا گیا مصیبتیں بڑھتی گئیں، درباروں کی رونقیں کم ہوتی گئیں، قصیدے کا بازار سرد ہوتا گیا اِس لیے شعرا کی مرثیہ خوانی امرِ لازم ہو کر رہ گئی۔ اس دور کے شعرا کے یہاں جو تلخ نوائی ہے وہ دراصل دربار کی بے رونقی اور اپنی بے سکونی کا مرثیہ ہے۔ آج زندگی ہزاروں تفصیلات کے ساتھ دعوتِ نظر دیتی ہوئی نظر آتی ہے لیکن اُس دور میں اِس کا دائرۂ رقص محدود تھا۔ عوام و خواص کے دائرہ ہائے زندگی علاحدہ علاحدہ تھے۔ شاعر عوام میں سے ہونے کے باوصف درباداری اور ملازمتِ امرا کے باعث دائرۂ خاص کے افراد ہو کے رہ گئے تھے اور چوں کہ دونوں راستے علاحدہ علاحدہ تھے اِس لیے جب اِن میں سے کوئی بھی زندگی کی شکایت کرتا تھا تو وہ عام زندگی کی شکایت نہیں ہوتی تھی۔ اِس خاص معیارِ زندگی کے مجروح ہونے کا مرثیہ ہوتا تھا۔

قاعدہ ہے کہ جب شکایت کا آغاز کیا جاتا ہے تو خواہ اصل شکایت کچھ ہو فریاد کی لے بلند ہو کر گرد و پیش کی بہت سی چیزوں کو لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ اِس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ شاعر اُس دور میں اتنے کم نظر تھے کہ اُنھیں زندگی کی مصیبتوں کا احساس نہیں تھا۔ نہیں، وہ بڑے صاحبِ نظر تھے لیکن اِس کو کیا کہا جائے کہ اُس دور میں زندگی کے معیار مختلف تھے۔ سودا جب امرا کی مذمت کرتے ہیں تو اِس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ امرا جوہرِ قدر دانی سے محروم ہو کر رہ گئے ہیں۔ شکایت کا آغاز اِس نقطے سے ہوتا تھا لیکن

آگے بڑھ کر بعض دوسرے شکوہ ہاے محرومی بھی شاملِ داستان ہو جاتے تھے جس سے زندگی پر محیط مصیبتوں کی نہایت دلدوز تصویر سامنے رقص کرنے لگتی تھی۔

غرض یہ ہے کہ معاشرتی و اقتصادی پریشانیوں کا احساس غدر سے بہت پہلے شعرا کو ہو چکا تھا اور انھوں نے اس کو بیان بھی کیا ہے۔ سودا کا یہ قطعہ دیکھیے جو غدر سے بہت پہلے کہا گیا ہے:

باغِ دلی میں جو اک روز ہوا میرا گزر — نہ وہ گل ہی نظر آیا نہ وہ گلشن نہ بہار
نخل بے بار پڑے سوکھی پڑی ہیں روشیں — خاک اُڑتی ہے ہر اک طرف پڑے ہیں خس و خار
مسکراتا تھا جہاں غنچہ و گل ہنستا تھا — اشک شبنم کے بھی قطرے کا نہیں واں گزار
جس جگہ جلوہ نما رہتے تھے سرو و شمشاد — مُشت پر قمری کے اس جا نظر آئے اک بار
دیکھتا کیا ہوں مگر سوکھی سی اک شاخ اوپر — عندلیب ایک ہے بے بال و پر دول افگار
بہ دم سرد و بہ صد حسرت و صد سوز جگر — دیکھ کر سوے چمن کہتی تھی با نالۂ زار

حیف در چشم زدن صحبت یار آخر شد
روے گل سیر ندیدیم و بہار آخر شد

لیکن یہ بیانِ غم اور داستانِ بربادی اِس بات سے متعلق نہیں ہے کہ عوام مصیبت زدہ ہیں۔ اِس کی روح یہ ہے کہ مغل سلطنت اُجڑنے سے دہلی اُجڑ گئی۔ یہ درحقیقت سلطنت کا مرثیہ ہے، اُس سلطنت کا جو شعرا کی مربّی و شفیق و سرپرست تھی۔ مومن کا انتقال غدر سے پہلے ہو چکا تھا، ان کی یہ نظم دیکھیے:

کوئی اس دور میں جیے کیونکر — ملک الموت ہے ہر ایک بشر
افواہوں کے شور سے دیکھو — چونک پڑتا ہے فتنۂ محشر
آئینہ نے بھی اس زمانے میں — تیغ کے سے نکالے ہیں جوہر
امیروں کو پائے بندیِ عدل — نہ رعایا مطیع و فرماں بر
اس کا ہو رستمِ زماں کا خطاب — جو کرے قتل نر و سالہ پسر
چمن آرا کو رسمِ پیدائش — اک جا نہ ہے بہرِ قطعِ شجر
آب و تاب کے لیے گرد رکھیں — رستمانِ زمانہ تیغ و سپر
کام آئے نہ نغمۂ شیریں — طوطیوں کو ہے حسرتِ شکر

بس کہ جاہل نواز دوں پرور سروران سپہر مرتبہ ہیں
برملا شکوۂ قضا و قدر واعظوں کی زباں پہ آتا ہے
بید مجنوں بھی گر لے آئے ثمر پھلے پھولے ہیں بے خرد کیا دور
دامنِ کوہ میں ہیں لعل و گہر سستی و کاہلی کی دولت سے
چشمِ حیواں ہوئے ہیں نام آور قدردانی کا نام ہی نہ رہا
لاکھ ہیں شاعر ثنا گستر اک امیرِ سخن شناس شعر خاص نہیں
بس کہاں تک یہ ناکشودہ سحر اب بسایا وہ گوشۂ ہیرزہ سرائے

ہجو گوئی نہیں ہمارا کام
ایسی باتوں سے خامشی بہتر

نظم کی اصل روح یہی ہے کہ امرا دوں پرور اور جاہل نواز ہو گئے ہیں، بے خرد پھولتے پھلتے ہیں۔ شاعر ثنا گستر لاکھ ہیں امیرِ سخن شناس کوئی نہیں۔ گویا یہ نظم مرثیہ ہے ان حالات کا جن سے شاعر کی تہذیبی دنیا اور آوازِ شاعرانہ کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ مومنؔ نے ایک مثنوی ''جہاد'' بھی لکھی ہے جو سچے جوشِ دل کی عکاس ہے۔ لیکن وہ نشہ قومی نہیں خالص مذہبی تھا۔ مومنؔ معتقدات کے اعتبار سے جتنے کٹّر تھے اس سے سب واقف ہیں۔ ان کا مشہور قطع ہے:

لے نام آرزو کا تو دل کو نکال لیں
مومنؔ نہ ہوں جو ربط رکھیں بدعتی سے ہم

سیّد احمد شہید کی تحریک اور مذہبی جوش کا یہ اثر تھا کہ انھوں نے یہ مثنوی لکھی۔ اگر اس دور میں وہ تحریکِ جہاد نہ ہوتی تو شاید مومنؔ کی یہ مثنوی منصۂ شہود پر نہ آتی۔

غدر سے پہلے دلّی پر نہ معلوم کتنی بار غدر جیسی تباہی آچکی تھی۔ مرہٹے، احمد شاہ، غلام قادر روہیلہ اور ایسے ہی بہت سے طوفانِ جبر اپنا سایہ ڈال چکے تھے۔ مغل بادشاہ اور بیگمات پر جو زہرہ گداز مصیبتیں پڑیں تاریخ ان کی شاہد ہے لیکن شاعری میں ان کا براہِ راست اثر مفقود ہے۔ شاکرؔ ناجی سے لے کر میرؔ تک ہر شاعر کے یہاں ایسے بہت سے اشعار ملیں گے جس میں ان طوفانوں پر نوحہ گری کی گئی ہے، لیکن وہ بیانِ غم اس قدر وقتی اور غیر موثّر ہوتا تھا کہ چند ہی لمحوں کے بعد شاعر دوسرے جاندار جذبات کی

ترجمانی میں غرق نظر آتا تھا۔ پھر یہ باتیں خواب کی باتیں معلوم ہوتی تھیں۔ میرؔ کے یہاں ایسے بہت سے شعر ہیں:

دلّی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں تھا کل تلک دماغ جنھیں تخت و تاج کا

اب خرابہ ہوا جہاں آباد ورنہ یاں ہر قدم پہ اک گھر تھا

ابدالیؔ اور مرہٹوں کی شورش کے زمانے میں انھوں نے بہت سے حادثے اپنی آنکھوں سے دیکھے۔ ایک دنیا مٹ رہی تھی۔ میرؔ کو اس کا بڑا غم ہے لیکن اس سے بڑا غم یہ ہے کہ ان کو دَر دَر ٹھوکریں کھانا پڑیں۔ ان کو یکے بعد دیگرے متعدّد امرا کی ملازمتیں کرنا پڑیں۔ انھوں نے شدّت سے محسوس کیا کہ ایک تہذیبی دنیا رو بہ خاک ہو رہی ہے۔ وہ دورِ شعرا پرور تباہ ہو رہا ہے۔ پرورش کرنے والے دربار بے رونق ہوتے جا رہے ہیں۔ وہ دلّیؔ جو وطنِ عزیز تھی، تباہ ہو رہی ہے جس کے باعث لکھنؤؔ کا رُخ کرنا پڑ رہا ہے۔ غرض یہ تصوّرات ان کو بار بار اس اظہار پر مجبور کر دیتے تھے۔ یہ اظہار سوداؔ اور مومنؔ کی طرح خاص تہذیب و خاص مشکلات کا ہے۔ میرؔ کے دور میں بہت سے وہ شاعر بھی تھے جن کو ان مصائب سے خود دو چار نہیں ہونا پڑا۔ وہ ان ہنگاموں سے دور رہے لیکن اس قومی و تہذیبی تباہی کا مرثیہ بھی ان کے یہاں نہیں ملے گا کیوں کہ وہ خود ان سے براہِ راست متاثر نہیں ہوئے تھے۔

لکھنؤؔ اسکول کی روایتیں ادب میں ایک خاص درجہ رکھتی ہیں۔ لکھنؤؔ کے برسرِ اقتدار طبقے کے متعدّد افراد نے انگریزوں کے خلاف جنگ میں حصّہ لیا، لیکن آپ حیرت کریں گے کہ جو لکھنؤؔ کے مشہور اور صاحبِ فکر شعرا ہیں، حد یہ ہے کہ انیسؔ، آتشؔ کے یہاں بھی اس ''قومی جدو جہد'' کے متعلق کچھ نہیں ملتا۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ لکھنؤؔ کی زندگی دلّیؔ کے مقابلے میں عیش و عشرت سے معمور تھی۔ وہاں کے گلی کوچوں میں رامش و رنگ کی آوازیں سنائی دیتی تھیں۔ ہر گلی چوک پر معطر کوچے کا شبہ ہوتا تھا۔ ہر شخص چھیل چھبیلا بنا ہوا تھا۔ غرض زندگی میں جتنی مصنوعی باتیں، جتنے غیر فطری انداز اور جتنا غیر حقیقی رنگ ہو سکتا تھا وہ سب تھا۔ گفتگو، محاورات، اندازِ نشست و برخاست، شاعری، سپہ گری، غرض ہر چیز تصنّع کے بارِ گراں میں دبی ہوئی تھی۔ دہلی کے مقابلے میں انفرادیت کا احساس وہاں کے مقابلے میں لباس کی کتر بیونت محض ضد میں محاورات کے اینچ پینچ بیگماتی تلفظ یہ سب انفرادیت پسندی کے کرشمے تھے۔ گویا اُس

دور کی زندگی اور تہذیب اس زمین کے بجائے کسی دوسری دنیا سے اُتر آئی تھی اور چوں کہ یہ زندگی دلّی کی تباہ حال زندگی سے یکسر مختلف تھی، اس لیے ساری جنگِ آزادی اور معرکۂ خوں کے باوصف اس دبستان کے درجۂ اوّل کے شعرا کے اوراق بیانِ غم سے نا آشنا رہے۔ یہ لکھنؤ کا قصور نہیں تھا بل کہ جیسا اوپر کہا جا چکا ہے، اس دور میں زندگی کچھ اس طرح تقسیم تھی کہ ایک بات کا اثر دوسرے پر پڑتا ہی نہ تھا۔

منیؔر مرحوم کو مولانا فضلِ حق خیر آبادی کے ساتھ انڈمان جانا پڑا۔ انھوں نے اس قید کے دوران میں بڑے شاندار قصیدے لکھے ہیں۔ لیکن آپ سارے قصیدے پڑھ جایئے، مرکزی نقطۂ نظر یہ معلوم ہوگا کہ منیؔر کو اس کا غم نہیں ہے کہ جنگِ آزادی ناکام ہوگئی، غم اپنے قید ہونے کا ہے اور اس کا مزید ثبوت یہ ہے کہ انھوں نے اس قید سے پہلے اس سلسلے میں کوئی بات نہیں کہی۔

ہاں غدر کی ہنگامہ آفریں تحریک سے عام لوگوں کی توجہ ان معاشی و اقتصادی اور سماجی و تہذیبی مسائل کی طرف ضرور مبذول ہوئی جن پر اس سے پہلے اس طرح غور نہیں کیا گیا تھا۔ انگریزوں نے ہندستان کے متعلّق بہت پہلے سے یہ نظریہ قائم کر رکھا تھا کہ یہ خام مال حاصل کرنے اور تجارتی سامان کی کھپت کی اچھی منڈی ہے، دولت نے حرص کی آنکھوں میں بجلیاں بھر دی تھیں۔ مغل حکومت کے انحطاط کے ساتھ ہی انھوں نے ان خیالات کو عملی جامہ پہنانے کی تیاریاں کرنا شروع کر دیں۔ غدر تک وہ ہندستان کی مقدّس سرزمین پر قدم جما چکے تھے۔ انگریزوں کو اس بات کا پورا یقین ہو گیا تھا کہ اب اس سرزمین سے قدم ہٹانے کا کوئی سوال نہیں ہے۔ انھوں نے پورے اعتماد کے ساتھ معاشی و اقتصادی زنجیروں کو کسنا شروع کیا۔ سیاسی اور سماجی اعتبار سے انگریزی نظامِ حکومت ہندستان پر چھا چکا تھا۔ ایک نئے نظام سے کسی ملک میں جو مسائلِ محکومتی پیدا ہو سکتے ہیں ان کا آغاز لازمی بات تھی۔

البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ غدر ہندستان کی تاریخِ محکومی میں وہ نقطۂ آغاز ثابت ہوا جہاں سے مختلف مسائل کی ہلکی ہلکی روشنی تیزی کے ساتھ پھیلنا شروع ہوئی جو آگے بڑھ کر طاقت اور تحریکات کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ لیکن ادبیات پر اس کا براہِ راست کوئی ایسا اثر نہیں پڑا جس سے ادب میں نیا راستہ، نئے تصوّرات اور نئے زاویہ ہائے نظر پیدا ہوئے ہوں۔ چکبستؔ جب ''ہوم رول'' کے بدلے بہشت بھی لینے سے انکار کر دیتے ہیں تو اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ غدر نے کوئی واضح انقلابی تصوّر نہیں پیدا کیا تھا۔ انقلاب کا تو اُس دور میں کوئی واضح تصوّر موجود ہی نہیں تھا۔ ہاں اس کے واسطے بہت سے ان

مسائل کا آغاز ہوا جو اگر غدر رو اقع نہ ہوتا تو کچھ دیر کے بعد واقع ہوتے۔ سر سیّد، حالی، شبلی، نذیر احمد کی مختلف تصنیفات اِسی طرف رہ نمائی کرتی ہیں۔ سر سیّد نے مختلف ملکی و قومی مسائل پر تفصیل کے ساتھ اظہارِ رائے کیا ہے۔ وہ اپنے دور کے اعتبار سے بعض باتیں مجتہدانہ شان سے کہتے تھے۔ اردو نثر کو جو علمی گراں مائیگی حاصل ہوئی ہے وہ سر سیّد کی نثر کا اوّلین فیض ہے۔ اُنھوں نے مختلف مضامین میں وقت کے بعض مہتم بالشان مسائل کی طرف نہایت حقیقت پسندی کے ساتھ اظہارِ رائے کیا لیکن مرکزی خیال انگریزوں سے وفاداری ہے اور یہ کہ عوام خصوصاً مسلمانوں کی نجات اسی میں ہے کہ وہ ان کو مامور من اللہ سمجھ کر ان کے زیرِ سایہ زندگی بسر کریں۔ یہ سر سیّد وہی تھے جنھوں نے رسالہ اسبابِ بغاوت لکھا تھا اور جنھوں نے ساری قتل سامانی اپنی آنکھوں سے دیکھی تھی۔ اُس دور کے عظیم المرتبت مصنّفین کی نثری تصنیفات پڑھ جایئے، نئے مسائل کا کچھ کچھ احساس ملے گا لیکن کہیں بھی انقلابی تصوّرات یا غدر کے اثر سے کچھ محرکات نہیں ملیں گے۔

کچھ لوگ سوچتے ہیں کہ اگر غدر نہ ہوتا تو یہ معاشی و اقتصادی اور سماجی و تہذیبی محرکات اس طرح کارفرما نہ ہوتے۔ لیکن یہ درست نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ غدر نے بعض راستوں کو فکری طور پر مختصر کر کے منزل کو قریب کر دیا۔ لوگ نئے مسائل پر غور کرنے کی شدید ضرورت محسوس کرنے لگے۔ اگر غدر نہ ہوتا تب بھی یہ مسائل پیش ضرور آتے۔ زندگی جتنی آگے بڑھتی ہے اتنے ہی اس کے مظاہر وسیع ہوتے ہیں۔ اسی حساب سے ان کی رنگا رنگی اور اثر آفرینی بڑھتی ہے۔ اس بات کو کوئی نہیں مان سکتا کہ کسی قوم کی زندگی طویل مدّت تک ایک ہی سطح پر جامد رہے گی۔ دنیا میں ازل سے ارتقا کا سریع الاثر اصول کام کر رہا ہے۔ اس کے زیرِ اثر ہر قوم اور ہر ملک کی سماجی زندگی تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ غدر اگر نہ ہوتا تب بھی کچھ دیر میں سہی لیکن بہر طور یہ نئے مسائل ضرور پیدا ہوتے اور ان کے حل کرنے کے سلسلے میں کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا۔ غدر سے یہ ہوا کہ ذہنوں میں اور تیزی کے ساتھ نئے مسائل کی بجلیاں کوند گئیں۔

اُس دور کے ادب کا اگر مفصّل جائزہ لیا جائے تو ایسی کچھ نظمیں ملیں گی جن میں اُس زمانے کے شعرا نے غدر کی تباہی کے متعلّق نہایت دردناک انداز میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ جناب گوپی چند نارنگ نے اپنے طویل مضمون ''غدر 1857 اور اردو شعرا'' میں ایسے شعرا کی متفرق نظمیں پیش کی ہیں لیکن ان ساری نظموں کو غور سے پڑھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ ان میں صرف اس بات کا ماتم کیا گیا

ہے کہ دلّی کی آبادی کو تباہ حالی سے دو چار ہونا پڑا۔ شرفا رو بہ خاک ہو گئے۔ گلی کوچے ویران نظر آتے ہیں۔ تہذیب کی دولت لٹ گئی۔ دلّی سے باہر کیا گزری اور دوسرے شہروں اور وہاں کے رہنے والوں پر کیا بیتی اس کا ذکر نہیں۔ ان نظموں میں شاعروں کی ذہنی دنیا اُجڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اظہارِ غم اس بات پر مبنی ہے کہ ان کے بہت سے مربّی اور قدردان نذرِ دار و گیر ہو گئے۔ بہت سے متعلّقین کو روزِ بد دیکھنا پڑا۔ بہت سے بزرگانِ محترم کا احترام نذرِ ستم بیگانگاں ہو گیا۔ دولتِ عباسیہ کی آخری تباہی پر سعدیؔ کا مرثیہ دیکھیے، یہ مستعصم باللہ کا مرثیہ نہیں ہے۔ مرثیہ ہے بغدادؔ کی اسلامی سلطنت تباہ ہونے کا، لیکن غدر میں کوئی اس طرح کا تباہ کار حادثہ نہیں تھا۔ اصل حادثہ جس نے ہندستان سے مغل سلطنت کا اقتدار ختم کر دیا، غدر سے بہت پہلے واقع ہو چکا تھا۔ یہ محض ایک اضطراری حادثہ تھا۔ جب اصل حادثے پر کسی نے سعدیؔ جیسا مرثیہ نہیں لکھا تو اس پر کیا لکھتا اس طرح غدر کے متعلّق منظومات کا ایک مختصر سا سرمایہ موجود ہونے کے باوصف شاعری پر اس کا کوئی فیصلہ کن اثر نہیں پڑا جس سے اس کے رنگ و آہنگ اور سمت و رفتار میں تغیّر رونما ہوتا۔ ان نگارشات کا دائرہ اتنا محدود رہا کہ وہ اپنی زندگی میں دوسروں کو شریک نہیں کر سکیں، پھر یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ ایسی ساری نظمیں جو غدر کے حالات سے متاثّر ہو کر لکھی گئیں، ان میں صرف مابعد غدر کی تباہیوں پر خون کے آنسو بہائے گئے ہیں۔ ان ستم ہائے تباہ کار پر نفرین کی گئی ہے جو ظالموں کی دراز دستیوں کی وجہ سے معرضِ اظہار میں آئے۔ یہ انسانی فطرت ہے کہ تباہی و بربادی پر خواہ وہ اپنی ہو یا دوسروں کی آنسو نکل آتے ہیں اور بے ساختہ ظالموں کے لیے دعاے بد نکلتی ہے۔ شعرا نے دہلیؔ میں جس غارت گری کو آنکھوں سے دیکھا اور جس میں ان کے عزیزوں کو بھی موت سے آنکھیں چار کرنا پڑیں، ان پر دلی رنج و الم کے ساتھ اظہارِ ماتم کیا۔ انھوں نے زندگی و موت اور امن و غارت گری کے اس تباہ کار مقابلے پر اس طرح اظہارِ غم کیا جس طرح ایک شخص اپنا گھر لٹنے پر یا قافلے والا ڈاکوؤں کی راہ زنی پر یا باپ اپنے بیٹے کی موت پر سینہ کوبی کرتا ہے اور یہ بالکل فطری بات تھی۔ یہی وجہ ہے کہ غدر کے متعلّق منظومات میں ماقبل غدر کی جوش انگریزی یا جہادِ غدر کی عظمت یا عوام کو اس جہادِ قومی میں حصّہ لینے کی تلقین نہیں کی گئی ہے۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ شعرا نے اس جہاد کو کس حد تک قومی جہاد سمجھا اور یہ کہ اُس دور میں عوام کے قابلِ ذکر افراد اس کو کس حد تک قومی تحریک سمجھتے تھے۔

یہاں پر ایک اور بات واضح کرنا ضروری ہے کہ جب بھی کوئی نظامِ حکومت ٹوٹتا ہے اور ایک نیا نظامِ حکومت سامنے آتا ہے، شکست و ریخت اور تباہی و حادثات اس کے جلو میں ہوتے ہیں۔ ان تباہیوں کی دراز دستیوں سے ذہن بے طرح پریشان ہو جاتے ہیں۔ یہی پریشانی آگے بڑھ کر نئے مسائل و تحریکات کا سنگِ بنیاد بنتی ہے۔ ذہنی تباہیاں، تباہیوں کے مستقل اثرات، نئے نظام سے پیدا شدہ مسائل، نئی قدریں، تہذیبی و سماجی اور معاشی و اقتصادی عوامل سامنے آتے ہیں۔ لیکن یہ منزل کچھ دیر میں آتی ہے۔ آغاز صرف ذہنی پریشانی سے ہوتا ہے۔ غدر سے بہت پہلے اضمحلالِ حکومت کا آغاز ہو چکا تھا۔ جتنی ذہنی پریشانیاں ہو سکتی ہیں وہ سب نازل ہو چکی تھیں۔ غدر تک آتے آتے وہ پریشانیاں نئے مسائل و عوامل کا پیش خیمہ بن چکی تھیں۔ نئے نئے معاشی و اقتصادی اور تہذیبی سوالات کی مبہم جھلکیاں نظر آنے لگی تھیں۔ اگر غدر واقع نہ ہوتا تب بھی یہ جھلکیاں قدِ آدم تصویریں بن کر سامنے آتیں۔ وہ ذہنی پریشانیاں اور قومی اضطراب جس سے نئے مسائل کے سوتے پھوٹتے ہیں، غدر سے بہت پہلے پیدا ہو چکا تھا۔ لوگوں نے انگریزی حکومت کو حادثۂ مستقبل سمجھ کر گوارا کر لیا تھا۔ البتہ اس دور کی زندگی سست خرام تھی جو حالات کا لازمی نتیجہ تھا۔ نئے سوالات اس سے زیادہ تیز رو کیسے ہو سکتے تھے۔ غدر سے پہلے کی لکھی ہوئی بہت سی نظموں سے جس کرب اور انتشارِ ذہنی کا اندازہ ہوتا ہے وہ انھیں حالات کی عکاسی کرتے ہیں، اس لیے یہ کہنا کہ شعرا کے یہاں غدر کے حالات کی ایسی خون آلود ترجمانی ملتی ہے جن سے شاعری کے انداز و رفتار پر کوئی مستقل اثر پڑا یا اس ہنگامۂ ہوش رُبا کے سبب سے ادبیات میں ایک نیا موڑ یا نئے تصوّرات پیدا ہوئے تاریخی نقطۂ نظر سے درست نہیں ہو سکتا۔

(رسالہ شاعر، بمبئی، جلد 29، شمارہ 3-2، فروری، مارچ 1958، ص 31 تا 40۔ اس کے بعد یہ مضمون ماہ نامہ ادیب، علی گڑھ، جلد 4، شمارہ 8، اگست 1958 ص 13 تا 22 اور ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، ستمبر 1958 جلد: 6، نمبر: 6، ص 4 تا 11 شائع ہوا۔ مرتب)

○○○

بنام قمر رئیس

شاہ جہاں پور

16 جنوری 1959

پرسوں ''ادیب'' کا شمارہ ماہِ جنوری 1959 ملا۔ میں نے از سرتا آخر پڑھا۔ مضامین دل چسپ اور اچھے ہیں۔ تمھارا اداریہ بھی خوب ہے۔ اِس وقت اِس خط کے لکھنے کی وجہ ادیب کا حصّۂ نظم ہے۔ میری ہمیشہ سے یہ رائے رہی ہے کہ اچھا شعر وہ ہے جس میں خیال وطرزِ اظہار دونوں خوب سے خوب تر ہوں۔ اگر کوئی ایسا خیال ہو جس کے ادا کرنے کے لیے کسی قطع و بُرید یا اضافے اور اختراع کی ضرورت محسوس ہو تو کوئی بھی خوش ذوق مانع نہیں ہوسکتا۔ نہ کوئی محلِ اعتراض ہوگا۔ لیکن وہ سادہ اور مفرد خیالات جو اِس سے پہلے بھی صحیح اور فصیح انداز سے ادا کیے جاچکے ہیں اُن کو ادا کرنے کے لیے بے جا خام کاری کی ضرورت پڑے اور اِس کی نمایشِ بے محابا کی بات کی جائے تو اِس بات کو کوئی صاحبِ نظر اچھا نہیں کہہ سکتا۔ ہم ایک شاعر سے یہ توقّع ضرور رکھتے ہیں کہ وہ ادائے خیال کے اُن اسالیب پر ضرور نظر رکھے جن کے ناقص ہونے سے شعر ہی نہیں نفسِ مفہوم اور تاثیر کے رُخ تاریک ہوکر رہ جاتے ہیں۔ آج کل کچھ تو ناواقفیت اور کچھ فیشن اور اظہار ''دیدہ وری'' کے طور پر ایسے اجتہادات سے کام لیا جاتا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہو کہ شاعر ذہنی طور پر نہایت نارسیدہ یا زیادہ صحیح الفاظ میں نابالغ ہے۔ اِس سلسلے میں اڈیٹر صاحبان کی بڑی ذمّے داری ہے۔ وہ اگر ذرا دقّتِ نظر سے کام لیں تو ایسے خام کارانہ نقوش کی نمایشِ بے جا میں کافی کمی ہوسکتی ہے۔ میں اِس خط میں ادیب کے حصّۂ نظم کے بعض ایسے مقامات کی طرف توجّہ دلانا ضروری سمجھتا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ تم کو اِس ''بے شعورانہ اظہارِ ہنر'' پر کچھ نہ کچھ احتساب ضرور کرنا چاہیے۔ کسی تفصیل کے بجائے صرف چند اشارات درج کرتا ہوں۔

جناب اختر انصاری کے قطعے کے پہلے مصرعے میں ''سرود انجمن'' کی ترکیب محلِ نظر ہے۔

سرودِ انجم مرکّب اضافی ہے اور اختر صاحب کے مفہوم کو ادا کرسکتا ہے لیکن سرودِ انجمن مرکّب توصیفی ہوگا اور سرود کی صفت انجمنیں بے معنی نہ سہی ادائے مفہوم سے عاری ضرور ہے۔

دوسرے قطعے کے تیسرے مصرعے میں:

مرے پیمانۂ اقدار میں خلد و بنات و حور

اِس مصرعے میں لفظ بنات محلِ نظر ہے۔ بنات کو اگر بنت کی جمع مانا جائے تو حور کا لفظ اِس کے بعد ہی موجود ہے اِس لیے کوئی تک نہیں ہوتا۔ اگر اِس کے معنی قند کے لیے جائیں تب بھی بے محل رہے گا۔

ارشد صدّیقی کی نظم ''جشنِ بہاراں'' کے پہلے مصرعے میں ''نقرئی نغمے'' غلط در غلط ہے۔ نغمہ غیر مادّی چیز ہے، اِس کے لیے کسی تناسب یا قرینے کے بغیر ایسی صفت لانا جو مادّی اشیا سے متعلق ہو، کسی طرح درست نہیں۔ نقرئی کا اطلاق اُن اشیا پر ہوگا جن کا وجود ٹھوس مادّی ہو مثلاً ظروف نغمہ روپہلا کیسے ہوگا۔ یہ تو بالکل ایسا ہی ہے جیسے کہا جائے سنہرا خیال۔

اِسی نظم کا ایک شعر ہے:

کفن میں لپٹے گداؤں اپاہجوں کا ہجوم
چلا وہ قصر کی جانب قدم بڑھاتا ہوا

یہ بات سمجھ میں نہیں آئی کہ اپاہجوں کا ہجوم قدم بڑھاتا ہوا کیسے چلے گا۔ زیدی بلگرامی کی ایک رباعی ہے:

ہندی اپنی ہے اور اُردو وہ بھی
مسلم یہ بھی ہے اور ہندو وہ بھی
دونوں کو قوی کرو کہ سینہ تن جائے
بازو یہ بھی ہے اپنا بازو وہ بھی

پہلے شعر کے مصرعِ ثانی میں وہ بھی غلط ہے۔ چوتھے مصرعے میں وہ بھی بالکل صحیح انداز سے استعمال ہوا ہے اور اِس کے پڑھنے کے بعد خود بہ خود اندازہ ہوسکتا ہے کہ دوسرا مصرع اُلجھ گیا ہے اور ردیف کا صرف بے محل ہے۔

چوتھی رباعی کے ایک مصرعے میں موجوں کو کچلنے کی ترغیب دی گئی ہے۔ موجوں کا کچلنا درست سہی لیکن نامانوس انداز کا آئینہ دار ضرور ہے۔

سیّد امین اشرف کی غزل کے مطلع کا دوسرا مصرع:

عشق باقی ہے تو جینے کا مزا رکھا ہے

درست نہیں۔ ردیف کے غیر محتاط صرف نے خامی کا پہلو بہت روشن کر دیا ہے۔

شاہد مہدی کی غزل میں جگہ جگہ ردیف غلط ہے۔ مثلاً ''وجہِ تسکیں نہ رہا نامہ و پیغام مجھے'' معمولی پڑھا لکھا بھی کہہ اُٹھے گا کہ ''نامہ و پیغام مجھے وجہِ تسکیں نہ رہا'' صحتِ بیان سے عاری ہے۔ اگر مجھے کو نکال دیں اور یوں کہیں: نامہ و پیغام وجہِ تسکیں نہ رہا، تو صحیح ہوگا۔

برقِ پا لمحوں کا مت پوچھیے انداز خرام
ساعتِ قرب ہوا ہجر کا ہنگام مجھے
گردشِ وقت جسے کہتے ہیں پرکار نما
کیوں نہیں لاتی وہی پھر سحر و شام مجھے
ہاں وہی بات جو تھی فخر و مباہات مجھے
ہاں وہی بات ہوئی جاتی ہے دشنام مجھے

اِن سب اشعار کی ردیف غلط ہے۔ مثلاً دوسرے شعر کے مصرعِ ثانی سے اگر ردیف نکال دی جائے اور صرف یہ کہا جائے ''کیوں نہیں لاتی وہی پھر سحر و شام'' بہت صحیح ہوگا۔ مجھے سحر و شام کیوں نہیں لاتی جس حد تک غلط اور مضحکہ خیز ہو سکتا ہے اِس کے بیان کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ اِسی غزل کا ایک شعر ہے:

خیر گزری کہ ابھی دشت سے خوشبو گزری
ورنہ تھا بھول گیا آج ترا نام مجھے

دوسرے مصرعے میں ردیف تو خیر غلط ہے ہی، تعقید بھی بُری طرح چھائی ہوئی ہے۔ ''آج ترا نام مجھے بھول گیا تھا'' شاید کوئی غیر شاعر بھی کہنا پسند نہیں کرے گا۔

نصیر پرواز کی غزل کا ایک شعر ہے:

تری زلفوں کی کجی سلجھا ہی لیں گے ایک دن
لاکھ پیچیدہ سہی یہ زندگی کے پیچ و خم

کجی کا سلجھانا جس حد تک ندرت و بداعت یا صحیح معنی میں بدخوارگی سے آراستہ ہے وہ داد طلب ہے۔

ارشد صدّیقی کی غزل میں بھی اِسی طرح عجیب عجیب پُر ہیبت ندرتوں سے کام لیا گیا ہے، مثلاً:

فضا کے سینے میں نغموں کی لے اُتارو تو

فضا کے سینے میں نغموں کی لے اتارنا صحت، زبان و بیان سے قطع کرتے ہوئے فصاحت و ذوقِ سلیم کے لیے بارِ گراں ہے یا:

کہیں سے روپ کی کوئی کرن نکھارو تو

یہ کرن نکھارنا بھی خوب ہے۔ اِسی طرح اِسی غزل کے مقطعے میں تیور نکھارے گئے ہیں (رُخِ حیات کے تیور ذرا نکھارو تو)۔ معلوم ہوتا ہے شاعر کو خوش ذوقی سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔

چند اغلاط کی طرف اجمالی طور سے اشارہ کیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ تم کو اِس طرف ضرور توجّہ کرنا چاہیے۔ اچھے رسالے میں نثر کے ساتھ ساتھ نظم کا معیار بھی بلند ہونا چاہیے۔

ہاں ایک اور غلطی کی طرف توجّہ دلاؤں۔ یہ غلطی عام ہے۔ غالبؔ کی ایک غزل ہے جس کے آخر میں ایک قطعہ ہے جس میں اُنھوں نے نوّاب تجمّل حسین خاں کی تعریف کی ہے۔ قطعہ یہ ہے:

دیا ہے خلق کو بھی تا اُسے نظر نہ لگے
بنا ہے عشق تجمّل حسین خاں کے لیے
زباں پہ بارِ خدایا یہ کس کا نام آیا
کہ میرے نطق نے بوسے مری زباں کے لیے
بقدرِ شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

یار لوگوں نے اِس قطعے کے آخری شعر کو قطعے سے علاحدہ کر کے اُن کی ترقی پسندانہ ذہنیت کے ثبوت میں پیش کرنا شروع کر دیا کہ غالبؔ کو تنگنائے غزل کی دِقّتوں کا پورا اندازہ ہوگا اور وہ وسعتِ بیاں کے لیے اُس منزل سے آگے بڑھنا چاہتے تھے حالاں کہ اِس شعر میں صرف ماتم اِس بات پر کیا گیا ہے کہ ظرفِ غزل اتنا وسیع نہیں کہ تجمّل حسین خاں کی مدح کا حق کماحقّہٗ ادا کیا جا سکے۔ ادیبؔ کے ایک مقالہ نگار حسن حمیدی صاحب بھی اِسی غلط فہمی کا شکار ہوئے ہیں۔

(ماہ نامہ ''ادیب''، علی گڑھ، مدیر: قمر رئیس، مارچ 1959، ص 46)

○○○

فاعتبروا یا اُولی الابصار

عام طور پر جب کسی محفل میں زبان و ادب اور فنی و تحقیقی موضوعات کا ذکر آتا ہے تو اس ضمن میں نئی نسلوں خاص طور پر یونی ورسٹیوں سے فارغ التحصیل طلبہ کی کم استعدادی کا تذکرہ ضرور ہوتا ہے۔ بالعموم کہا جاتا ہے کہ جہاں تک اردو کا تعلّق ہے نئے تعلیم یافتہ حضرات زبان، فن، نیز تحقیقی ذوق سے کم آشنا ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں وسعتِ نظر اور علمیت کا وہ انداز نہیں ملتا جو اہلِ علم میں صفتِ امتیاز پیدا کرتا ہے۔

اس بات سے کوئی صاحبِ نظر انکار نہیں کر سکتا کہ ان مسائل سے واقف ہوئے بغیر شعر و ادب سے لطف اندوز ہونا بالخصوص قدیم ادبیات کے محاسن کو سمجھنا اور ان سے کما حقہٗ لذّت یاب ہونا مشکل ہے۔

لیکن اس سلسلے میں اس بات کو فراموش کر دیا جاتا ہے کہ طلبہ کی اس ناشناسی و نارسائی کی ذمّے داری بہت سے اساتذہ پر بھی وارد ہوتی ہے۔ ملک کی دانش گاہوں کے عظیم المرتبت اساتذہ میں کثیر تعداد ایسے حضرات کی ہے جو خود ان مسائل سے ناآشنا یا ان کی اہمیت کے منکر ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس اندازِ بے نیازی سے وہ صلاحیتِ خاص طلبہ میں کیسے آ سکتی ہے جو کتاب خوانی سے نہیں پیدا ہوتی صرف استاد کی ذہانت و علمیت کے فیض سے حاصل ہوتی ہے۔

بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ اردو میں ایم۔اے۔ کرنے کے بعد جو طلبہ تحقیقی کام کا آغاز کرتے ہیں وہ بھی اس کرمِ عام سے محروم نہیں رہتے۔ ملک کی اعلا ترین درس گاہوں کے فاضل ترین اساتذہ ان تحقیقی مقالات کا جائزہ لے کر ان کو منظور کرتے ہیں لیکن بہت سے تحقیقی مقالے جن پر پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری مرحمت فرما دی گئی ہو اگر بہ نظرِ انتقاد دیکھے جائیں تب اس غلط بخشی کا کچھ اندازہ ہو گا۔ بعض تحقیقی

مقالات میں غلط فروشی کا یہ عالم ہے کہ پٹواری کے رجسٹری بھی شرما جائیں۔

یہ ریسرچ اسکالر صاحبان جب تحقیقی مقالات پر یونی ورسٹیوں سے اعلا ڈگریاں حاصل کر کے بازارِ درس و تدریس میں تشریف لاتے ہیں اور خود کسی کالج یا یونی ورسٹی میں دوسرے طلبہ کی رہ نمائی کا فرض انجام دیتے ہیں اُس وقت اس ''نوازشِ بے جا'' کا دائرۂ عمل بے حد وسیع ہو جاتا ہے اور ان کا وہ طومارِ اغلاط زیورِ طبع سے آراستہ ہو کر سیکڑوں طلبہ کی گمراہی کا سبب بنتا ہے۔ جب استاد کو معمولی الفاظ کا استعمال نہیں معلوم، جملے کی ترکیب کا علم نہیں اور معمولی معمولی مفاہیم کو ادا کرنے کا سلیقہ نہیں تو شاگرد کو کیوں آئے اور کیسے آئے!

میں اپنے اس قول کی توضیح کے لیے ایسی ہی ایک کتاب سے کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں۔ یہ عرض کردوں کہ اس سے میرا مقصود صرف اصلی کتاب پر اعتراض کرنا نہیں ہے۔ مقصد یہ ہے کہ جب ممتاز اہلِ نظر آنکھیں بند کر کے معائب و اغلاط سے معمور کتابوں کو شرفِ قبولیت بخشنے میں ادنا تامّل بھی نہیں کریں گے تو بات کہاں سے کہاں پہنچے گی۔

ڈاکٹر رفیق حسین (استاذ شعبۂ اردو الٰہ آباد یونی ورسٹی) کے مقالے ''اردو غزل گوئی کی نشوونما'' پر 1942 میں الٰہ آباد یونی ورسٹی نے ڈاکٹر آف فلاسفی کی ڈگری عطا کی تھی۔ یہ مقالہ 1955 میں بارِ اوّل کتابی صورت میں شائع ہوا۔

پچھلے سال ایک ضرورت سے اس کتاب کو دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ میں بیان نہیں کر سکتا کہ اس کتاب کو پڑھ کر میرے احساس پر کتنے تازیانے لگے۔ واقعات و آرا کا کیا ذکر، زبان کی غلطیاں ہی مبہوت کر دینے کے لیے کافی تھیں۔ میرے تعجّب و تاسّف کی کوئی انتہا نہیں رہی۔ جب میں نے دیکھا کہ جگہ جگہ محاورے، روزمرّہ اور معمولی الفاظ صحیح طریقے سے استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ بیسیوں جملے اس حد تک غلط کہ طالبِ علمی کی ابتدائی منزلوں میں بھی اسی حد تک غلط نگاری کا کمال پیش کیا جاسکتا ہے۔ جگہ جگہ فنی مسائل سے اس قدر ناواقفیت کا اعلان و اشتہار کہ ترقّی پسندی بھی شرما جائے۔ میں زبان و بیان کے معائب کا تذکرہ کرنے سے پہلے فنی و تحقیقی مسامحات کی کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں، ملاحظہ ہو:

> ''شاعر کو اختیار ہے کہ جس بحر میں چاہے غزل کہہ سکتا ہے چناں چہ ابتدائی زمانے میں فارسی اور عربی بحروں کے علاوہ ہندی بحروں میں بھی غزلیں موضوع

(نقل مطابق اصل) کی جاتی تھیں مثلاً میر تقی میرؔ کی یہ غزل:

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے"

(ص34)

پھر صفحہ ۲۳۱ پر اسی قول کی تکرار کی ہے۔ میرؔ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"انھوں نے فارسی بحروں کے علاوہ ہندی کی مترنم بحروں میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ مثلاً "پتا پتا بوٹا حال..."

ڈاکٹر صاحب عروض سے غالباً کچھ زیادہ واقف نہیں، ورنہ ان کو یہ ضرور معلوم ہوتا کہ میرؔ کی یہ غزل بحرِ متقارب شانزدہ رکنی میں ہے۔ مطلع کا وزن یہ ہے:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعل فعولن فعلن فع
فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن فعلن فع

میرؔ کی متعدد غزلیں اس بحر میں ہیں، مثلاً یہ مشہور غزل (اُلٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا)۔ میرؔ کی غزلوں کو ہندی اوزان میں ثابت کرنے سے پہلے یہ ثابت کرنا ضروری ہے کہ میر ہندی عروض سے واقف تھے یا اُس زمانے کے اردو شعرا ہندی عروض سے کام لیتے تھے۔

"غزل کا پہلا شعر ہم قافیہ اور ہم وزن ہوتا ہے اور اسے مطلع کہا جاتا ہے۔"

(ص40)

گویا غزل کے دوسرے شعر ہم وزن نہیں ہوتے ہیں۔

"ابتدائی اردو غزلوں کا مطالعہ کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچنا پڑتا ہے کہ شروع میں فارسی کے اثرات اردو پر بہت کم تھے اس میں قافیے ضرور پائے جاتے ہیں لیکن ردیف نہ ہوتی تھی۔" (ص57)

یہ دعوا بالکل غلط ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے آگے چل کر یہ بحث کی ہے کہ اردو کا پہلا غزل گو کون تھا؟ موصوف لکھتے ہیں کہ حافظ شیرازی مرحوم نے اپنی کتاب "پنجاب میں اردو" میں حضرت خواجہ فریدالدین کو پہلا غزل گو لکھا ہے خود اس سے اختلاف کیا ہے اور لکھا ہے کہ "سچ تو یہ ہے کہ تاریخی نقطۂ

نظر سے امیر خسرو سب سے پہلے غزل گو ہیں''۔ پھر اسی ضمن میں امیر خسرو کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ادبی سرمایے کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے یہ کہنا پڑتا ہے کہ اشعار کی تعداد بہت کم ہے۔ لہٰذا اس نقطۂ نظر سے قلی قطب شاہ سب سے پہلے غزل گو شمار کیے جا سکتے ہیں۔'' (ص 117)

گویا ''ابتدائی اردو غزلیں'' حضرت شکر گنج، امیر خسرو، قلی قطب شاہ اور اس کے معاصرین کے یہاں ملتی ہیں، ان میں سے امیر خسرو کی ان دو غزلوں کو چھوڑ کر جن کو ڈاکٹر صاحب نے درجِ کتاب کیا ہے، حضرت خواجہ شکر گنج، قلی قطب شاہ (جس کو ڈاکٹر صاحب نے پہلا باضابطہ غزل گو مانا ہے) اس کے معاصرین اور اسی دور کے دوسرے شعرا کی غزلوں میں ردیفیں موجود ہیں۔ میں یہاں صرف وہی غزلیں اپنے قول کے ثبوت میں پیش کروں گا جو ڈاکٹر صاحب نے اپنی کتاب میں درج کی ہیں۔ حضرت شکر گنج کی غزل (جو ڈاکٹر صاحب نے شیرانی صاحب کے حوالے سے درجِ کتاب کی ہے) کے تین شعر دیکھیے:

وقتِ سحر وقتِ مناجات ہے　　خیز دراں وقت کہ برکات ہے
نفس مبادا کہ بگوید ترا　　خسپ چہ خیزی کہ ابھی رات ہے
بادمِ خود، ہم دمِ ہشیار باش　　صحبتِ اغیار بوری بات ہے

پوری غزل میں ہے ردیف ہے اور رات بات وغیرہ قوافی۔ قلی قطب شاہ کی دو غزلیں جو ڈاکٹر صاحب نے صفحہ ۱۲۵ اور صفحہ ۱۲۹ پر درج کی ہیں اسی نوعیت کی ہیں۔ دونوں کے تین تین شعر نقل کرتا ہوں:

کہیا کہ بوسہ سیتی ہمیں تم جواں کرو
کہئے پرت کی بات تمن جیو کا جاں کرو
کہیا کہ آفتاب کرن آئی قول کوں
کہئے کہ قول جوت سوں لکھ کر رواں کرو
کہیا کہ مرحمت کی نظر سوں نوازو مجھ
کہئے ہماری پنتھ جاں فشاں کرو

اس غزل میں کرو ردیف اور جاں، رواں وغیرہ قوافی ہیں۔

پیا باج پیالہ پیا جائے نا
پیا باج یک پل جیا جائے نا
کہے تھے پیا بن صبوری کروں
کہیا جائے لیکن کیا جائے نا
نہیں عشق جس وہ بڑا کور ہے
کہ ہیں اس سے مل کر پیا جائے نا

اس غزل میں پیا، کیا، قوافی ہیں اور جائے نا ردیف۔ سلطان عبداللہ قطب شاہ، علی عادل شاہ ثانی، نصرتی، بحری کی جو غزلیں ڈاکٹر صاحب نے اپنی کتاب میں درج کی ہیں ان میں سے بیش تر غزلوں میں ردیفیں موجود ہیں۔ یا تو ڈاکٹر صاحب کو ردیف اور قافیے کا فرق نہیں معلوم جو شروع میں اتنا غلط دعوا کیا ہے یا موصوف نے کسی دوسرے ''ڈاکٹر'' کے قول پر یونہی یقین کرلیا۔

''متقدمین کے یہاں غزلوں میں معشوق کا سراپا نظم کیا جاتا تھا۔ جرأت نے بھی سراپا متعدّد غزلوں میں نظم کیا ہے اور بہت خوب ہے۔ ملاحظہ ہو وہ غزل جس کا مطلع ہے:

جادو سے نگہ چھب ہے غضب قہر ہے مکھڑا اور قد ہے قیامت
غارت گردیں وہ بتِ کافر ہے سراپا اللہ کی قدرت

مستزاد کو غزل بتانا ڈاکٹر صاحب ہی سے ممکن تھا۔'' (ص 278)

''معمولی معمولی غلطیوں کا وہ کوئی لحاظ نہیں کرتے بل کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا ان کو وہ غلطی معلوم ہی نہیں ہوتی۔ ان کے زمانے میں ان غلطیوں کا عیوب میں شمار نہ تھا۔ مثلاً:

ترا دل سنگ دل دیکھا میں جیسا
کسی کافر کا دل ایسا نہ ہوگا
رازِ دل کا مرے کھل جائے گا پر جوں یوں ہی
تار رونے کا اب دیدۂ گریاں بندھا''

(صفحہ 277)

دوسرے شعر میں فارسی اضافت کے بعد نونِ غنّہ کا اعلان ہو گیا ہے۔

ڈاکٹر صاحب نے خود ہی لکھا ہے کہ ''ان کے زمانے میں ان غلطیوں کا عیوب میں شمار نہ تھا۔'' پھر جب جرأتؔ کے زمانے میں یہ غلطی عیب نہیں تھی تو یہ لکھنا کہاں تک درست ہو سکتا ہے کہ ''معمولی معمولی غلطیوں کا وہ کوئی لحاظ نہیں کرتے بل کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا ان کو وہ غلطی معلوم ہی نہیں ہوتی''۔ جب اس زمانے میں اعلانِ نونؔ بہ صورتِ اضافت عیب نہیں تھا تو وہ اس کو غلطی سمجھتے کیسے۔

اس کے علاوہ ایک اور پہلو بھی قابلِ لحاظ ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے کہیں پڑھ لیا ہو گا یا کسی سے سُن لیا ہو گا کہ اساتذہ بہ صورتِ ترکیبِ فارسی اعلانِ نونؔ کو جائز نہیں سمجھتے۔ تحقیق کی ضرورت نہ سمجھی کہ صحیح صورتِ حال کیا ہے۔ اعلانِ نونؔ بہ صورتِ ترکیب بہت سے اساتذہ خصوصاً اساتذۂ دہلیؔ کے نزدیک جرأتؔ کے زمانے ہی میں نہیں بل کہ ان کے بہت بعد تک کوئی عیب نہیں تھا اور آج بھی بہت سے اہلِ نظر و شعرا اس پابندی کو لازمی نہیں سمجھتے ہیں۔ ناسخؔ نے ضرور خصوصیت کے ساتھ اس طرف توجّہ کی لیکن شعرائے دہلیؔ مثلاً ذوقؔ، شاہ نصیرؔ، مومنؔ، غالبؔ، حالیؔ وغیرہ اس کو کوئی عیب نہیں سمجھتے تھے۔ چند مثالیں پیش کرتا ہوں:

اے خالِ رُخِ یار تجھے ٹھیک بناتا
پر چھوڑ دیا حافظِ قرآن سمجھ کر (شاہ نصیرؔ)

سبزۂ رخ پہ ترے رنگ سنہرا تیرا
واہ کیا خوب ہے سونا سرِ قرآن چڑھا (ذوقؔ)

کبھی میں حافظِ قرآن بہ علمِ تفسیر
کبھی میں قاریِ قرآن بہ علمِ قرأت (ذوقؔ)

مجلسیں غیبت و بہتان سے پُر
صحبتیں جھوٹ کے طوفان سے پُر (حالیؔ)

پری ہوں میں اور یہ پرستان ہے
یہاں سب یہ قومِ بنی جان ہے (میر حسنؔ)

مشکیں لباس کعبہ علی کے قدم سے جان
نافِ زمین ہے نہ کہ نافِ غزال ہے (غالبؔ)

چرخِ مینو مضطرب آن آن میں
خضر ڈوبے چشمۂ حیوان میں (مومنؔ)

قتلِ انسان ہمیشہ سے ہے عادت تیری
سیکڑوں چڑھ گئے سولی پہ بدولت تیری (حالیؔ)

جن و انسان کی حیات ہے تو
مرغ و ماہی کی کائنات ہے تو (حالیؔ)

نہ کچھ پوچھو مرا احوال میری جاں مجھ سے
یہ دیکھ لو کہ مجھے طاقتِ بیان نہیں
نہ چاہوں روزِ جزا داد یہ ستم دیکھو
کب آزماتے ہیں جب وقتِ امتحان نہیں (مومنؔ)

اوپر میں نے لکھا ہے کہ آج بھی بہت سے شاعر اور استاد اس پابندی کو لازمی نہیں سمجھتے ہیں۔ اس کے ثبوت میں لکھنؤ کے مستند زبان داں اور استاد حضرت آثرؔ کے یہاں سے صرف دو مثالیں پیش کرتا ہوں:

حقیقت کا جویا جو انسان ہے
وہ انساں جسے ذوقِ عرفان ہے
یہیں سے چلیں نسلیں انسان کی

بنائیں پڑیں علم و ایقان کی (نغمۂ جاوید)

نئے شعرا اس پابندی کے مطلق قائل نہیں اور ان کے یہاں بہ کثرت مثالیں اعلانِ نون بہ صورتِ ترکیبِ فارسی کی ملیں گی، میں صرف ایک نسبتاً محتاط شاعر مجاز کے یہاں سے چند شعر نقل کرتا ہوں:

رعشہ سا جو یاں دست و گریبان میں دیکھا
ہندو میں وہ پایا نہ مسلمان میں دیکھا
سفّاک سے ابرو یہ غضب ناک سی آنکھیں
اک داغ سا ہر قلبِ پُرارمان میں دیکھا
فرخندہ جبیں ہو کے بھی شمشیر بہ کف ہے
شیطان نے کیا سینۂ انسان میں دیکھا

اِن مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ اعلانِ نون بہ صورتِ ترکیب متقدمین، متوسّطین، متاخّرین اور موجودہ شعرا کے ایک خاص اور قابلِ ذکر گروہ کے نزدیک نہ عیب تھا اور نہ ہے۔ پھر جرأت کے متعلق لکھنا کس طرح صحیح ہوگا کہ وہ معمولی معمولی غلطیوں کا لحاظ نہیں کرتے تھے۔

خواجہ میر دردؔ کے ذکر میں لکھتے ہیں:

''ان کی صوفیانہ شاعری اس درجے کی ہے کہ اہلِ عرب اور اہلِ فارس کی بہترین صوفیانہ شاعری کے مقابلے میں پیش کی جا سکتی ہے۔ ان سے اچھی نہ ہوگی تو کسی طرح ان سے کم بھی نہ ہوگی۔'' (صفحہ 198)

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

''دردؔ کی صوفیانہ غزلیں، میرؔ کی عاشقانہ وارداتیں، سوداؔ کا حسنِ تخیّل، میر حسنؔ کی سادگی و سلاست اردو غزل کی مایۂ ناز خصوصیات ہیں، جن کو دوسری زبانوں کی شاعری کے سامنے فخریہ پیش کیا جا سکتا ہے۔'' (ص 430)

لیکن صفحہ 328 پر اس کے برعکس لکھتے ہیں:

''ہندستان میں صوفیاے کرام نے اردو ادب کی ابتدائی منزلوں میں جو کام کیا ہے وہ اربابِ نظر سے پوشیدہ نہیں لیکن ساتھ ہی یہ ماننا پڑے گا کہ اردو شاعری کوئی بھی ایسا شاعر نہیں پیش کر سکتی جو حکیم سنائی، خواجہ عطار یا مولانا روم کا ہم پایہ ہو۔'' (ص 328)

تضاد بیانی کی ایک اور مثال دیکھیے۔ آتش کے ذکر میں لکھتے ہیں:

''شمالی ہند کے شعرا میں آتش سے پیش تر درد اور میر کے کلام سے صوفیانہ شاعری کی مثالیں پیش کی گئیں۔ ان استادوں کے بعد اگر کسی کے ہاں تصوّف کے مسائل لطف اور خصوصیت کے ساتھ نظم ہوئے ہیں تو وہ آتش ہیں۔'' (صفحہ 328)

لیکن غالب کے ذکر میں لکھتے ہیں:

''خواجہ میر درد کے بعد مسائلِ تصوّف کو غالب سے بہتر کسی نے موزوں نہیں کیا۔ یوں کہنے کو تو دس بیس شعر ہر شاعر نے اپنے مطمحِ نظر کے موافق کہے ہیں۔ لیکن ایسے صوفیانہ خیالات جو دوسری زبانوں کے مقابلے میں پیش کیے جا سکیں وہ غالب ہی نے نظم کیے ہیں۔'' (ص 401)

ایک اور مثال دیکھیے۔ مصحفی کے متعلق لکھتے ہیں:

''مصحفی کی غزلوں کا کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ ان کے کلام کا اگر تجزیہ کیا جائے تو بہت سے رنگ ملیں گے۔ لیکن جو کچھ کلام ان کا دستیاب ہو سکا اس کو پڑھ کر یہ نتیجہ نکالا گیا کہ ان کی غزلیں سنگلاخ زمینوں میں کثرت سے ہیں۔ مشکل ہی سے کوئی قافیہ ایسا ہے کہ جو موزوں نہ کیا جاتا ہو۔ اندازِ بیان میں نہ دل کشی ہے نہ چستی۔'' (ص 253)

یہی خیال اس سے زیادہ سخت الفاظ میں صفحہ ۲۵۶ پر ظاہر کیا گیا ہے بل کہ یہاں تک لکھ دیا ہے کہ ''بیسویں صدی میں ان کے کلام سے لطف اندوز ہونا بہت ہی مشکل امر ہے۔''

لیکن صفحہ ۲۵۵ پر اس کے برعکس مصحفی کو بلند ترین شاعر لکھتے ہیں:

''متذکرہ بالا مثالوں سے واضح ہو گیا ہو گا کہ مصحفی کے کلام میں تلاش و جستجو کے بعد ہر طرح کے اشعار مل جاتے ہیں لیکن مجموعی حیثیت سے ان کی غزلیں بہت

ہی اعلا درجے کی شاعری کا نمونہ ہیں۔'' (ص 255)

آتش کے ذکر میں لکھتے ہیں:

''الفاظ اور محاوروں کے استعمال میں کہیں کہیں لغزش بھی ہو جاتی ہے لیکن اس کو تصرّف شاعرانہ سمجھنا چاہیے مثلاً:

اللہ ری روشنی مرے سینے کے داغ کی

اندھیاری رات میں نہیں حاجت چراغ کی

اندھیری کے بجائے اندھیاری نظم کر گئے ہیں۔ لیکن ایسی غلطیوں کو تصرّف شاعرانہ سمجھنا چاہیے۔ ان معمولی غلطیوں سے ان کی شاعرانہ قابلیت میں کوئی فرق نہیں آتا۔'' (صفحہ 232)

کتاب میں آتش کے غلط الفاظ استعمال کرنے کی متعدّد مثالیں دی گئی ہیں میں نے ایک ہی کا ذکر کیا ہے۔ گویا ڈاکٹر صاحب کی رائے میں آتش نے ''اندھیاری رات'' غلط لکھا ہے۔ ''اندھیری رات'' لکھنا چاہیے تھا۔

آتش کے زمانے میں اندھیاری بالکل صحیح لفظ سمجھا جاتا تھا۔ بعد کو فہرستِ متروکات میں شامل کیا گیا۔ متروکات کو غلط نہیں کہا جاتا ہے اور جس زمانے میں وہ الفاظ مستعمل ہوں اس زمانے میں اگر کوئی شاعر استعمال کرے تو غیر فصیح کہنے کا بھی سوال نہیں پیدا ہوتا چہ جائیکہ غلط کہا جائے۔ ناسخ کے معروف شاگرد اور مستند زبان داں رشکؔ نے اپنے لُغت نفس اللّغۃ میں اندھیرا اور اندھیاری دونوں لفظ درج کیے ہیں۔ آج انھیں متروک یا غیر فصیح جو کچھ کہ لیا جائے لیکن آتش یا ان کے معاصرین کے لیے یہ لفظ نہ متروک تھا نہ غیر فصیح۔ ڈاکٹر صاحب نے اِس کو غلط لکھا جو بڑی جرأت کی بات ہے۔

مصحفی نے ایک غزل میں بے ہودہ اور خاموش کے بجائے بیہدہ اور خامُش استعمال کیے ہیں۔ ان کے متعلّق لکھتے ہیں:

''صرف ایک ہی غزل میں بیہدہ اور خامش کے الفاظ بتاتے ہیں کہ ان کو لفظوں کے صحیح تلفّظ کا خیال نہ تھا۔'' (صفحہ 256)

اس تحقیق کی کیا داد دی جائے۔ اگر خاموش کا مخفف خامش غلط ہے تو جن شعرا نے خامش اور خامشی استعمال

کیا ہے وہ تو سب جاہل ہو گئے اور اردو شاعر ہی نہیں فارسی کے اساتذہ بھی پنچایت باہر ہو گئے کیوں کہ اردو والوں نے خموش، خمش، خموشی، خامشی سب فارسی سے لیے ہیں۔ اسی طرح بے ہودہ کا مخفف بے ہدہ بھی فارسی ہی سے آیا ہے۔ اسناد ملاحظہ ہوں:

تاہم دم ہر بیہدہ پرواز نہ گردد
در سینہ شکستم پر و بال نفس ما (نظیریؔ)

بہ ہمواری تو آں مغلوب کردن خصم سرکش را
کہ باچندیں زباں خامش بہ مشتے آب شد آتش (حالیؔ)

چوں شمع سلیم اشک فشاں از ازل آمد
مشکل کہ بہ افسانہ تواں کرد خموشتش (سلیمؔ)

چوں سجدہ بت گرم شود ناصیہ سوزم
چوں تیغ صنم کند شود بیہدہ میرم (عرفیؔ)

تہمت آلودِ تماشا دیدۂ حیران ما
بیہدہ بالِ گلستانِ وفا افغان ما (شفائیؔ)

''قصیدے میں مضامین کی بلندی کے ساتھ ساتھ فصاحت و بلاغت لفظوں میں شوکت و جزالت اور نزاکت و لطافت نہ ہو تو اس پر قصیدے کا اطلاق نہیں ہوتا''۔ (ص 99)

اگر قصیدے کے الفاظ میں نزاکت و لطافت ضروری ہے تو غزل کے لیے کیا درکار ہوگا؟ شوکت و جزالت اور نزاکت و لطافت دونوں کو جس طرح قصیدے کے لیے لازمی قرار دیا گیا ہے۔ اس کو دیکھ کر صنعتِ

تضاد کا ایک نیا محل استعمال ضرور معلوم ہو گیا۔

مصنّف نے آغازِ کتاب میں اس بات پر بہت ماتم کیا ہے کہ تاریخِ ادب کی کتابوں میں حالات، واقعات، رائیں بہت غلط تھیں۔ ان خامیوں سے متاثر ہو کر یہ کتاب لکھی گئی ہے وہ آغازِ کتاب میں لکھتے ہیں:

> ''تاریخ ادبیات کی کتابوں میں بھی بڑے سطحی تبصرے تھے۔ ہر شاعر کے کلام پر چند سطروں میں لفظوں کے الٹ پھیر سے رائے لکھ دی جاتی تھی ...شعرا کے حالات بھی بڑے ناکافی تھے، ان کی ولادت و وفات کی تاریخوں میں بھی بڑا اختلاف تھا۔ ان تمام باتوں سے متاثر ہوتا تھا لیکن موقع نہ ملتا تھا کہ کچھ لکھ سکوں۔'' (عرضِ مصنف)

آ گے چل کر اپنی محنت و جاں فشانی کی تفصیل اس طرح پیش کی ہے:

> ''کوشش و جستجو سے اساتذہ کے کلیّات کے قلمی نسخے پڑھے، شعرائے دکن پر جو تحقیقات تھیں وہ میرے لیے ناکافی تھیں اس لیے خود حیدر آباد، بنگلور اور مدراس گیا اور نایاب نسخوں کو دیکھا اور پڑھا اور اپنی رائے خود قائم کی۔ شمالی ہند کے شعرا کے حالات اور کلام کی جستجو میں لکھنؤ، دہلی، آگرہ، فیض آباد، میرٹھ اور دوسرے مقامات پر گیا اور بذاتِ خود مطالعہ کیا میں نے سنی سنائی باتوں پر بہت کم اعتبار کیا ہے۔'' (عرضِ مصنف)

اس لمبی چوڑی خودستائی کے باوجود کتاب تحقیقی مواد سے بالکل خالی ہے۔ دکنی شعرا کے متعلّق کوئی بھی ایسی بات نہیں لکھی ہے جو اس سے پہلے لکھی نہ گئی ہو۔ دوسرے شعرا کے متعلّق ایسی غلط سلط رائیں درج کی گئی ہیں کہ یہ معلوم ہوتا ہے جیسے یہ کتاب تحقیقی مقالے کے بجائے ایم۔اے۔ کے کلاس نوٹس کا مجموعہ ہو۔ بعض تنقیحات سے اس کی وضاحت ہو گی۔

مصنّف نے شکایتاً یا طنزاً لکھا ہے کہ تاریخِ ادب کی کتابوں میں شعرا کی تاریخ ہائے ولادت و وفات میں بڑا اختلاف تھا۔ لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ مصنّف کا یہ شاہکار بھی اس عیب سے پاک نہیں اور یہی نہیں بہت سے شعرا کی تاریخیں ہی سرے سے غائب ہیں۔ کئی جگہ اس حد تک غلط شماری سے کام لیا گیا ہے کہ ذہن بے طرح اُلجھ جاتا ہے۔ کہیں تو بعض دوسری کتابوں کا حوالہ دے کر ان کے درج کردہ

سن ین سے اختلاف کیا گیا ہے بعض جگہ تصحیح بھی کی گئی ہے۔ لیکن متعدّد مقامات پر اس خانے کو خالی چھوڑ دیا گیا ہے یا جن کتابوں کے درج شدہ سنین سے کہیں اختلاف کیا گیا ہے۔ دوسری جگہ اس کے باوجود کہ مصنّف کی درج کردہ تاریخ اور اس کتاب میں درج شدہ تاریخ میں اختلاف ہے، کسی اختلاف کا اظہار نہیں کیا گیا ہے اور تحقیق در کنار اس اختلاف کا ذکر بھی نہیں کیا گیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہاں آسانی کے ساتھ کسی تاریخ سے اختلاف ممکن ہو سکا درج کر دیا گیا اور جہاں کوئی اشکال سامنے آیا یا زیادہ کاوش کی ضرورت محسوس ہوئی اس کو نظر انداز کر دیا گیا۔ مثلاً صفحہ ۱۲۱ پر ایک عنوان اس طرح قائم کیا گیا ہے:

قلی قطب شاہ

(1658 ولادت 21ء وفات)

اس کے بعد لکھتے ہیں:

''یہ قطب شاہی خاندان کا چوتھا حکمراں تھا جس نے 1580 سے 1611 تک حکومت کی تخت نشینی کے وقت اس کی عمر بارہ سال کی تھی۔''

معمولی توجّہ سے سمجھا جا سکتا ہے کہ جس بادشاہ کی ولادت 1658 میں ہوئی ہو وہ 1580 میں تخت نشیں کیسے ہو سکتا ہے۔

تاریخِ وفات میں جیسا کہ عنوانِ بالا سے ظاہر ہے ایک عدد اُڑ گیا ہے جس کی بنا پر صحیح تاریخ پڑھی نہیں جا سکتی لیکن آغاز کے اعداد (۲۱) ہیں۔ اگر تاریخِ ولادت 1658 مان لی جائے تو پھر تاریخِ وفات 1721 ماننا پڑے گی جس کا غلط ہونا ظاہر ہے کیوں کہ اس کا جانشیں قطب شاہ ظل اللہ 1611 میں اس کی وفات پر تخت نشین ہوا تھا۔

ڈاکٹر صاحب نے قلی قطب شاہ کی تاریخ تخت نشینی 1580 لکھی ہے حالاں کہ رام بابو سکسینہ نے لکھا ہے کہ ''سلطان قطب شاہ اپنے والد ابراہیم قطب شاہ کی وفات پر جو 1581 میں واقع ہوئی، بارہ سال کی عمر میں تخت نشین ہوا''۔ (صفحہ 55)

مصنّف نے رام بابو کی کتاب کا متعدّد جگہ حوالہ دیا ہے۔ لیکن یہاں وہ اس اختلاف کو نظر انداز کر گئے۔ ویسے یہ کوئی قابلِ ذکر بات نہ ہوتی۔ لیکن مصنف نے آغاز کتاب میں جو دعوا کیا ہے اور جس طرح دوسری کتابوں کو ہیچ و پوچ کہا ہے اس اعتبار سے ضرور قابلِ ذکر ہے۔

محمد قطب شاہ کے ذکر میں بھی ایسی ہی ایک غلطی موجود ہے۔ رام بابو نے اس کی تاریخِ وفات 1625 لکھی ہے اور مصنّف نے 1634 درج کی ہے۔ اس اختلاف کی طرف بھی کوئی اشارہ نہیں کیا گیا۔ اس سلسلے میں قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مصنّف نے قطب شاہ ظل اللہ کی تاریخِ ولادت درج نہیں کی صرف تاریخِ تخت نشینی لکھی ہے۔ البتہ رام بابو نے تاریخِ ولادت بھی لکھی ہے۔

میں ذیل میں ایک فہرست پیش کرتا ہوں جس سے اندازہ ہوگا کہ دعوا کرنے کے باوصف اور دوسرے مولّفین پر تعریض کرنے کے باوصف کتنے شعرا کی تاریخ ہائے ولادت سہل انگاری کی نذر ہوئی ہیں۔ ملاحظہ ہو:

نام شاعر	تاریخِ ولادت	تاریخِ وفات
وجہی	×	×
قطب شاہ ظل اللہ	×	درج ہے
عبداللہ قطب شاہ	×	//
ابوالحسن تانا شاہ	×	×
علی عادل شاہ ثانی	×	درج ہے
نصرتی	×	×
بحری	×	×
میر محمد مزمّل	×	×
شاکر ناجی	×	درج ہے
خان آرزو	×	//
فغاں	×	×
میر سوز	×	درج ہے
مصحفی	×	×
انشا	×	درج ہے
جرأت	×	//

شاہ نصیر	×	//
آتش	×	×

مندرجہ بالا فہرست پر ایک نظر ڈالنے سے اندازہ ہوگا کہ بہت سے شاعروں کی یا تو تاریخِ ولادت و وفات دونوں ہی غائب ہیں یا تاریخِ ولادت تو غائب ہے ہی۔ لطف یہ ہے کہ مصنّف نے کہیں یہ اشارہ بھی نہیں کیا ہے کہ اس شاعر کی تاریخِ ولادت یا تاریخِ وفات مل نہیں سکی، سرے سے ذکر ہی اُڑا گئے ہیں۔ مصنّف نے دیباچے میں پُر زور انداز سے لکھا ہے کہ دکنی شعرا کے متعلق سنی سنائی باتوں پر یا دوسرے حضرات کے اقوال پر اعتبار کرنے کے بجائے خود دکن جا کر قلمی نسخوں کا مطالعہ کیا اور کافی دن تحقیق کی نذر کیے اور عالم یہ ہے کہ دکنی شعرا کے بھی سنین غائب ہیں۔

صفحہ 320 پر خواجہ آتش کا ذکر کرتے ہوئے عنوان اس طرح قائم کیا گیا ہے:

خواجہ حیدر علی آتش

(متوفی ۱۲۶۳ھ مطابق 1846)

''آتش کا خلوص و محبت اتنا تھا کہ ناسخ کی وفات کے بعد شعر گوئی ترک کر دی تھی... آخری زمانے میں وہ جو کچھ کہہ جاتا وہ کیا کچھ نہ ہوتا۔ مگر یہ وضع دار بانکا سپاہی 1838 میں ایسا خاموش ہوا جیسے مرگِ ناگہانی سے 1847 میں اس خلوص و محبت کی نو سالہ خاموشی سے اردو شاعری کو جتنا نقصان ہوا وہ احاطۂ تحریر میں نہیں لایا جا سکتا۔'' (ص 322)

1838 ناسخ کا سنہ وفات ہے۔ اس میں 9 سال جوڑے جائیں تو 1847 ہی ہوتے ہیں۔ اب یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ مصنّف کا کون سا قول صحیح مانا جائے۔ خود ہی آغاز میں عنوان کے تحت سنہ وفات 1846 لکھا اور خود ہی 1847۔

عام تذکرہ نویسوں نے میرزا مظہر جانِ جاناں لکھا ہے، لیکن اب تحقیق شدہ امر یہ ہے کہ ان کا صحیح نام میرزا مظہر جانِ جاں تھا۔ میر نے نکات الشعرا میں جانِ جاں ہی لکھا ہے۔ لیکن دعوا تحقیق

کرنے کے باوصف ڈاکٹر صاحب نے اس ''غلط العام ہی کو صحیح سمجھا اور جانِ جاناں ہی لکھا ہے۔

ایک اور مغالطہ آفریں انداز کا ذکر کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ مصنّف نے متعدّد شعرا کے ناموں کو عنوان قرار دے کر اس کے نیچے قوسین میں تاریخیں درج کی ہیں۔ کہیں تو تصریحاً لکھا ہے کہ تاریخِ ولادت و وفات اور کہیں کسی تصریح کے بغیر صرف تاریخیں لکھی گئی ہیں۔ یہ تاریخیں کہیں تو اس شاعر کی تاریخِ ولادت و وفات سے مطابقت رکھتی ہیں اور کہیں نہیں۔ مثلاً میرزا مظہر کے نام کے نیچے قوسین میں (1698 سے 1781 تک) لکھا ہوا ہے۔ یہی تاریخیں ان کی ولادت و وفات کی بھی ہیں۔ (اگرچہ تھوڑا سا اختلاف ہے) اسی طرح سوداؔ کے نام کے نیچے (1713 سے 1781 تک) لکھا ہوا ہے اور یہ تاریخیں بھی سوداؔ کی تاریخِ ولادت و وفات سے مطابقت رکھتی ہیں یا مثلاً میر حسنؔ کے نام کے نیچے (1736 سے 1786 تک) لکھا ہوا ہے۔ یہی تاریخیں (سکسینہ کے لکھنے کے مطابق) ان کی ولادت و وفات کی ہیں۔ ان سے خیال ہوتا ہے کہ مصنّف کی قوسین میں درج کردہ تاریخیں سنین ولادت و وفات ہیں۔ لیکن خواجہ میر دردؔ کے نام کے ذیل میں (1715 سے 1781 تک) لکھا ہوا ہے۔ حالاں کہ خواجہ صاحب کی تاریخِ ولادت 1720 ہے اور تاریخِ وفات 1784 (یہ تاریخیں مصنّف نے ہی لکھی ہیں)۔

میرؔ و سوداؔ کے دورِ شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بعض بعض اشعار ایسے بھی ملیں گے جن پر امرد پرستی کا پورا پورا اطلاق ہوتا ہے۔ ایسے اشعار دس بیس سے زیادہ نہ ہوں گے''۔ (ص 234)

یہ دعوا غلط ہی نہیں گمراہ کُن بھی ہے۔ مصنّف کے قول کے مطابق اس دور میں دس بیس شعر ملتے ہیں۔ حالاں کہ اگر صرف میرؔ کے دواوین کا جائزہ لیا جائے تو ''دس دس'' سے آٹھ گنے شعر مل جائیں گے۔ یہ درست ہے کہ وہ میرؔ کا اصلی رنگ نہیں۔ نہ ان اشعار سے میرؔ کی شاعری پر حرف آتا ہے، نہ ان اشعار کو سامنے رکھ کر ان کے مرتبے کا تعیّن کیا جاتا ہے۔ لیکن تاریخِ ادب اور حقیقت نگاری کا فرض ہے کہ اس پہلو کا ذکر کیا جائے تو وضاحت کے ساتھ اس سوال پر گفتگو کی جائے یا کم از کم صحیح بات تو لکھی ہی جائے۔ یہ لکھنا کہ اس دور میں امرد پرستی سے متعلّق صرف دس بیس شعر کہے گئے ہیں ایک حقیقت کو مسخ کرنے

کے مرادف ہے۔

ایسی ہی ایک غلط رائے آتش کے بارے میں لکھی ہے۔ فرماتے ہیں:

''آتش کا معیارِ عشق اتنا پست نہیں جتنا کہ انشا، جرأت یا دوسرے معاصرین کا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے ہاں بھی دس بیس اشعار ایسے ہیں جو پست درجے کے ہیں۔ مثلاً:

حلقۂ ناف سے یہ عقدہ کھلا اے آتش
کمرِ یار کو بھی پیچش ہو آتی ہے

باہر نہ پائچے سے ہوں اس گل بدن کے پاؤں
پھیریں چھری نہ پنجۂ قصاب بن کے پاؤں

غسل کر لے یہیں دریا میں نہانے کو نہ جا
مچھلیاں لپٹیں گی اے یار ترے بازو سے

(ص 326)

اوّل تو ان اشعار کو معیارِ عشق سے کوئی تعلّق نہیں اور اگر یہ مان لیا جائے کہ ان کی مراد عام معیارِ شاعری سے ہے تو پھر اس رائے کے غلط ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ آتش کے یہاں دس بیس شعر نہیں تقریباً ان کا نصف کلام لکھنؤ کے خاص رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ناسخ اور دوسرے ہم عصر شعرا کے مقابلے میں آتش کے یہاں حقیقی شاعری کے جواہر بے حد آب و تاب کے ساتھ جلوہ فگن ہیں اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں۔ خود میر کے ضخیم کلّیات کا ایک مختصر سا حصّہ ہی ان کی شاعرانہ عظمت کی نمائندگی کرتا ہے۔

''ناسخ کے کلام میں کوئی اصولی غلطی نہیں پائی جاتی۔ مصحفی کی طرح یہ نہیں ہوا کہ ایک مصرع کسی بحر میں دوسرا کسی بحر میں موزوں ہو گیا۔'' (ص 308)

دعوا کیا گیا ہے کہ مصحفی نے ایسے شعر بھی کہے ہیں جس کا ایک مصرع کسی بحر میں ہے دوسرا کسی بحر میں۔ لیکن یہ ادعائے محض ہی رہا۔ کوئی مثال نہیں پیش کی گئی جس سے اس کا ثبوت مل سکتا۔ حالاں کہ ایک محقق کے لیے تحقیقی مقالے میں ایسا دعوا کرنا زیبا نہیں۔

غالبؔ و مومنؔ کے دورِ شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اس دور کے معمولی شعرا کی تعداد بہت ہے لیکن بہترین غزل گو ذوقؔ، مومنؔ، غالبؔ ہوئے ہیں۔ انھیں کے ہاتھوں غزل کی ترقّی ہوئی ہے۔ انھیں کے ہاتھوں یہ معراجِ کمال تک پہنچی۔ عمر کے لحاظ سے ذوقؔ ان تینوں میں بڑے تھے۔ مومنؔ سب سے چھوٹے۔ شاعرانہ نقطۂ نظر سے غالبؔ کا نمبر اوّل ہے۔ اس کے بعد ذوقؔ و مومنؔ کی جگہ ہے۔'' (ص360)

آخری جملہ ذرا پہلو دار ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہو سکتا ہے کہ مصنّف کی رائے میں غالبؔ تو درجۂ اوّل کے غزل گو تھے اور دوسرے درجے میں ذوقؔ و مومنؔ ہیں۔ گویا ذوقؔ و مومنؔ ایک ہی درجے کے غزل گو تھے۔ دوسرا پہلو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غزل گوئی کے اعتبار سے سب سے بلند درجہ غالبؔ کا ہے اس کے بعد ذوقؔ کا، پھر مومنؔ کا۔ غالبؔ درجۂ اوّل کے غزل گو تھے اس سے کون انکار کر سکتا ہے۔ لیکن مصنّف کی اس رائے کو شاید ہی کوئی خوش ذوق تسلیم کر سکے کہ غالبؔ کے بعد ذوقؔ کا مرتبہ ہے یا ذوقؔ و مومنؔ ایک ہی درجے کے غزل گو تھے۔

> ''زین العابدین خاں عارفؔ کی جواں مرگی پر جس طور سے اظہارِ جذبات کیا ہے وہ بھی اپنی مثال آپ ہے۔ فارسی میں فردوسیؔ نے سہراب کے قتل ہونے پر جو اظہارِ تاسّف کیا ہے وہ بھی بے نظیر ہے۔ یا امیر خسروؔ نے بھائی کی وفات پر چند اشعار کہے تھے وہ بھی بہت موثّر تھے۔ ان کے بعد اگر کسی دوسرے شاعر کے یہاں ایسے اشعار ہیں تو وہ غالبؔ ہی کی ذات ہے۔'' (ص399)

معلوم ہوتا ہے مصنّف کا فارسی مطالعہ بہت محدود ہے ورنہ یہ کبھی نہ لکھتے کہ فردوسیؔ کے مرثیہ سہراب اور

خسروؔ کے مرثیہ برادر کے بعد غالبؔ کے مرثیہ عارف کا درجہ ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ فردوسیؔ نے سہراب کا مرثیہ بہت دردناک انداز سے لکھا ہے لیکن ڈاکٹر صاحب کو معلوم نہیں کہ اس سے زیادہ دردناک مرثیہ وہ ہے جو سہرابؔ نے اپنے بیٹے کی موت پر لکھا ہے۔ اسی طرح نظیریؔ کا وہ مرثیہ جو اس نے شہزادۂ مراد کی موت پر لکھا تھا اور فیضیؔ کا ایک مرثیہ جو اس نے اپنے طفلِ خردسال کی موت پر لکھا تھا، بے حد پُر اثر ہیں۔ عرفیؔ کے مرثیۂ سلطان محمود اور سعدیؔ کے مرثیہ معتصم باللہ کو چھوڑیے کہ بادشاہوں کے مرثیے ہیں۔ مولانا شبلی نے خسروؔ اور سہرابؔ کے مرثیے کی بہت تعریف کی ہے لیکن شبلی نے ہی مذکورۂ مراثی کا بھی ذکر کیا ہے۔

اس سلسلے میں یہ لکھنا بھی دل چسپی سے خالی نہ ہوگا کہ امیر خسروؔ نے صرف اپنے بھائی ہی کا مرثیہ نہیں لکھا ہے، اپنی والدہ کا بھی بڑا پُر اثر مرثیہ لکھا ہے۔ انھوں نے اپنی مثنوی ''لیلیٰ مجنوں'' میں ایک جگہ والدہ اور بھائی دونوں کے انتقال پر بڑے دل دوز اور جگر گداز انداز سے مرثیہ خوانی کی ہے۔ اس کے علاوہ تاثیر و درد کے لحاظ سے جامیؔ کا وہ مرثیہ جو انھوں نے اپنے بیٹے صفی الدین کی موت پر لکھا ہے، بالتحقیق قابلِ ذکر ہے۔ ذیل میں اس کے کچھ شعر لکھتا ہوں:

زیرِ گل تنگ دل اے غنچۂ رعنا چونی
بے تو ما غرقہ بہ خونیم تو بے ما چونی
سلک جمعیت ما بے تو گسست ز ہم
ما کہ جمعیم و چنیم تو تنہا چونی
برسرِ خاک توام ایکہ ازیں پیشترم
بودہ تاج سر امروز تہِ پا چونی
بے تو در روے زمیں تنگ شدہ برمن جاے
تو کہ در زیر زمیں ساختۂ جا چونی
می شود دیدۂ بینا ز غبارے تیرہ
زیرِ خاک آمدہ اے دیدۂ بینا چونی
خورد غم ہاے توام وہ کہ خیال تو گہے

می نہ پُرسد کہ دریں خوردنِ غم ہا چونی

رو بہ صحرائے عدم تاختی از شہر وجود

من ازیں شہر ملولم تو بہ صحرا چونی

جامیؔ کے مرثیے کا ایک بند ہے جو نقل کیا گیا۔ جگر گدازی و دل دوزی کے اعتبار سے یہ مرثیہ نہایت درجہ بلند ہے۔ اوپر فیضیؔ کے بھی ایک مرثیے کا ذکر کیا گیا ہے جو اس نے اپنے بیٹے کی موت پر کہا تھا۔ ذیل میں اس کے چند شعر درج کرتا ہوں۔ مصنّف کے دعوے کو سامنے رکھ کر فیضیؔ و جامیؔ کے مرثیوں کا مطالعہ کرنا ان کے قول کی تردید کے لیے ضروری ہے۔

اے روشنیِ دیدۂ روشن چگونۂ

من بے تو تیرہ روز و تو بے منِ چگونۂ

ماتم سر است خانۂ من در فروغ تو

تو زیرِ خاک ساختہ مسکن چگونۂ

بر خاک وخس کہ بستر و بالیں جواب ست

اے یاسمین عذار سمن تن چگونۂ

فارسی مراثی کے ذکر میں خاقانیؔ کے اس بے مثل مرثیے کا ذکر بھی ضروری ہے جو اس نے اپنے جوان بیٹے کی موت پر کہا تھا۔ چند شعر لکھتا ہوں:

بہ جہاں پشت بندید و بد یک صدمت آہ

مہرہ پشت جہاں یک زد گر بکشائید

آگہید از رگ جانم کہ چہ خوں می ریزد

خوں ز رگ ہائے دل وسوسہ گر بکشائید

خواب بہ دیدم و از بیم خطرناکی خواب

نیک بد رنگ شدم ینِد خطر بکشائید

مادرش برسرِ خاکست بخوں غرق و ز خلق

دم فرو بست عجب دارم اگر بکشائید

ایں توانید کہ ما در بہ فراق پسر ست

پیش مادر سر تابوت پسر بکشائید

تا بہ بیند کہ بباغش نہ سمن ماند نہ سرد

درآں باغ بہ آئین و خطر بکشائید

از پے دیدنِ آں داغ کہ خاقانی راست

چشم بندا مل از چشم بشر بہ کشائید

متعدّد روایتیں عجیب انداز سے درج کی گئی ہیں۔ایک جگہ ایک روایت لکھی ہے۔دوسری جگہ اس کے متعلّق کسی شک کا اظہار کر دیا۔ثبوت نہ اس یقین کا دیا گیا نہ اس شک کا، جس سے کتاب کی تحقیقی حیثیت بہت مشکوک ہو جاتی ہے صرف ایک مثال دیکھیے۔نظیرا کبرآبادی کے متعلّق صفحہ ۲۸۱ پر لکھتے ہیں:

''انتہا سے زیادہ سیر دل اور قانع مزاج تھے۔چناں چہ کسی دربار یا سرکار سے متعلّق ہونا گوارہ نہ کیا۔نواب سعادت علی خاں نے طلب کیا، انھوں نے انکار کیا۔ بھرت پور کے راجہ نے بلایا، یہ نہ گئے۔''

لیکن اگلے ہی صفحے پر لکھتے ہیں:

''نواب سعادت علی خاں اور راجہ بھرت پور کا طلب کرنا اور ان کا انکار کرنا قرینِ قیاس نہ ہو تو یہ ضرور ہے کہ انھوں نے کبھی ملازمت کی خواہش بھی نہیں کی۔''(صفحہ 282)

ناسخ کے تذکرے میں ایسی کئی روایتیں ہیں۔

---

(2)

زیرِ نظر کتاب میں مختلف شاعروں کے متعلّق جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ان سے جگہ جگہ اختلاف کیا جا سکتا ہے۔مثلاً مصحفی کی غزل گوئی کو مجموعی طور پر انشا کے مقابلے میں کم تر ظاہر کیا گیا ہے،

انؔشا کا علم و فضل مسلّم، ان کی زبان دانی و تصنیفی عظمت برحق لیکن غزل سرائی کے لحاظ سے مصحفؔی ان سے بدرجہا بلند تھے۔ مصنّف نے لکھا ہے کہ ''بیسویں صدی میں ان کے کلام سے لطف اندوز ہونا بہت ہی مشکل امر ہے۔'' اس سے زیادہ بدمذاقی کی اور کوئی بات ہو ہی نہیں سکتی۔ قدیم ادبیات سے لذّت یاب ہونا اس میں شک نہیں کہ ہر فارغ التحصیل کے بس کی بات نہیں۔ لیکن بے توفیقی کی یہ دولت سب ہی کے دامن میں کیوں ڈال دی جائے؟

مصنّف نے اردو غزل کے تیسرے دور میں مرزا مظہؔر، دردؔ، میرؔ، سوداؔ چار اساطین کا ذکر کیا ہے۔ دوسرے شعرا میں تاباںؔ، یقیںؔ، میر اثرؔ، سوزؔ اور میر حسنؔ کے نام لکھتے ہیں لیکن قائمؔ چاند پوری کا نام تک نہیں لیا۔ اس بد ذوقی کی جس قدر داد دی جائے کم ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ مصنّف نے متعدّد جگہ انتخابِ اشعار اور شعر فہمی کے سلسلے میں حد درجہ بدمذاقی کا ثبوت دیا ہے۔ ایسی چند مثالیں نقل کیے بغیر اس کا اندازہ صحیح طور پر نہیں ہو سکتا۔

پانچویں باب میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

''حامدؔ اللہ آبادی کے دو شعر ملاحظہ ہوں جو باوجود مشکل ردیف کے بہت اچّھے ہیں:

آفت آئی فصلِ گل سوے چمن آ ہی گئی
یاد پھر مجھ کو مئے توبہ شکن آ ہی گئی
اب تو شکووں پر بھی تو جھکنے لگی اے چشمِ یار
آدمیت تجھ میں آئے وحشی ہرن آ ہی گئی''

(صفحہ 103)

اگر یہ شعر ''بہت اچھے'' ہیں تو پھر معیار کا خدا حافظ ہے۔ دوسرے شعر میں استعارے کی بدقوارگی قابلِ دید ہے۔ چشمِ یار کو ہرن کہنا حامدؔ صاحب ہی جیسے بالغ نظر حضرات سے ممکن ہو سکتا ہے۔

میرؔ کے یہاں عناصرِ تصوّف کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دردؔ کی صوفیانہ شاعری کے بعد میرؔ ہی کا مرتبہ ہے۔ ان کے یہاں پوری پوری غزلیں اسی رنگ کی ملیں گی۔ دیوانِ اوّل کی پہلی غزل بہت مشہور ہے۔ ایک

دوسری غزل اور چند اشعار ملاحظہ ہوں۔" (ص 129)

دعوا کیا ہے کہ میرؔ کی بعض غزلیں شروع سے آخر تک تصوّف میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ لیکن مثال میں جس غزل کو پیش کیا گیا وہ اس معیار پر پوری نہیں اترتی۔ غزل یہ ہے:

گل کو محبوب ہم قیاس کیا　　فرق نکلا بہت جو باس کیا
دل نے ہم کو مثالِ آئینہ　　ایک عالم کو روشناس کیا
کچھ نہیں سوجھتا ہمیں اس بن　　شوق نے ہم کو بے حواس کیا
عشق میں ہم ہوئے نہ دیوانے　　قیس کی آبرو کا پاس کیا
دور سے چرخ کے نکل نہ سکے　　ضعف نے ہم کو مور طاس کیا
صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی　　کیا پتنگے نے التماس کیا

آخری تین شعر تاویل بعید کے بعد بھی تصوّف کے دائرے میں نہیں آسکتے ہیں۔

غزل مضمون واحد کے عنوان سے ضامن علی صاحب ضامنؔ کی ایک غزل درج کی گئی ہے۔ جس میں شاعر نے آرزو کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ اس غزل کے بیش تر اشعار تغزلِ شعریت، عذوبت سے تہی داماں ہیں لیکن مصنّف نے غزل نقل کرنے کے بعد حسبِ ذیل الفاظ میں اس پر تبصرہ کیا ہے:

"آرزو کے مختلف پہلوؤں پر کتنے لطف کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ شاعرانہ اندازِ بیان کے ساتھ ساتھ حقائق و معارف پر بھی روشنی پڑتی ہے۔" (ص 41)

یہ غزل طویل ہے۔ میں چند اشعار نمونتاً درج کرتا ہوں۔ ان میں شعریت کس حد تک ہے اس کا فیصلہ ناظرین بہ آسانی کرسکیں گے:

ہاتھ میں کشکول رہتی ہے فقیروں کے سدا
بادشہ کا سر ہے وقفِ آستانِ آرزو
آرزوئیں نیک تھیں یا بد تھیں جانچے گا خدا
اصل میں دنیا ہے دادِ امتحانِ آرزو
رام جی کیوں کھینچتے جاکر جنک جی کی کمان
دل میں گر ہوتا نہ تیرِ بے کمانِ آرزو

بے طلب سب دل میں آجاتی ہے وقت دارو گیر
ہمّت و جوش و شجاعت میہمانِ آرزو
قوتیں مغلوب کردیں بڑھ کے خود کمزوریاں
توپ کا گولہ بنے تیرِ کمانِ آرزو
دل وہی جس کی کہ عظمت لامکاں سے کم نہیں
اصل میں دیکھو تو بس ہے اک مکانِ آرزو

---

(3)

بے شمار فنّی و تحقیقی غلطیوں میں سے چند کا سرسری طور پر تذکرہ کیا گیا۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس تحقیقی مقالے کا کیا حال ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور قابلِ ذکر خامی کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔

مصنّف نے غضب کیا ہے کہ اساتذہ کے بہت سے مشہور اشعار کو عجیب عجیب ترمیمات کے ساتھ درج کیا ہے۔ مصنّف نے دیباچے میں دعوا کیا ہے کہ ”میں نے سُنی سنائی باتوں پر بہت کم اعتبار کیا ہے۔ کوشش و جستجو سے اساتذہ کے کلّیات کے مختلف قلمی نسخے پڑھے۔ شمالی ہند کے شعرا کے حالات اور کلام کی جستجو میں لکھنؤ، دہلی، آگرہ، فیض آباد، میرٹھ اور دوسرے مقامات پر گیا اور بذاتِ خود مطالعہ کیا۔“

لیکن مشہور اساتذہ کے مشہور شعر اس حد تک غلط سلط لکھے گئے ہیں کہ ان سے اس دعوے کی صداقت بڑی حد تک مشکوک ہو جاتی ہے۔ ایسے کچھ اشعار درج کرتا ہوں۔ مقابل میں صحیح اشعار بھی لکھ دیے گئے ہیں۔ خط کشیدہ حصّے اس کو ظاہر کرتے ہیں:

درج کتاب اشعار		صحیح اشعار
اخفائے رازِ عشق نہ ہو آبِ اشک سے یہ آگ وہ نہیں جسے پانی بجھا سکے	(درد)	اطفائے نازِ عشق نہ ہو آبِ اشک سے یہ آگ وہ نہیں جسے پانی بجھا سکے
عالم کے بیچ پھر نہ رہے رسمِ عاشقی گر نیم لب کوئی ترے شکوے سے وا کرے	(سودا)	عالم کے بیچ پھر نہ رہے رسمِ عاشقی گر نیم لب کوئی ترے شکوے میں وا کرے

تنہا نہ روزِ ہجر ہے سوداؔ یہ ہے ستم — تنہا نہ روزِ ہجر ہے سوداؔ پہ یہ ستم

پروانہ ساں وصال میں ہر شب جلا کرے — پروانہ ساں وصال کی ہر شب جلا کرے

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ — کیفیتِ چشم ....

ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں — ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں

مذکورہ بالا سوداؔ کا شعر ص 207 پر ڈاکٹر صاحب نے ایک دوسری ترمیم کے ساتھ درج فرمایا ہے۔ ملاحظہ ہو:

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ

ساغر کو مرے ہاتھوں سے لینا کہ چلا میں (ص 207)

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا جو میری شامت آئے

اٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے — (یہی شعر ص 406 پر اس طرح درج ہے:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا جو میری شامت آئے — (گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی)

بڑھا اور بڑھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے — اٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

بھویں تنتی ہیں خنجر ہاتھ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں — بھویں تنتی ....

یہ کس سے آج بگڑی ہے جو یوں بنکے بیٹھے ہیں (داغؔ) کسی سے آج بگڑی ہے جو وہ یوں بنکے بیٹھے ہیں (ص 80)

آخر اس بیماریٔ دل نے اپنا کام تمام کیا (میرؔ) دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا (ص 80)

مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے (ذوقؔ) مر گئے پر نہ لگا جی تو کدھر جائیں گے (ص 95)

کہ نطق نے مرے بوسے مری زباں کے لیے غالبؔ کہ میرے نطق نے بوسے مری زباں کے لیے (ص 96)

جو کچھ کہ ہوں غرض کہ میں آفت رسیدہ ہوں دردؔ جو کچھ کہ ہوں سو ہوں غرض آفت رسیدہ ہوں (ص 192)

ذکر میرا تو وہ کرتا تھا صریحاً لیکن ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن

(ص194)

میں نے پوچھا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا دردؔ میں جو پوچھا تو کہا خیر یہ مذکور نہ تھا

(ص196)

چشم تر آئے تھے دامن تر چلے دردؔ چشم نم آئے تھے دامن تر چلے

(ص196)

ورنہ طاعت کے لیے کروبیاں کچھ کم نہ تھے دردؔ ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے کروبیاں

(ص196)

مدرسہ یا دیر کعبہ کہ یا بت خانہ تھا دردؔ مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بتخانہ تھا

(ص96)

ہم سبھی مہماں تھے واں اور تو ہی صاحب خانہ تھا دردؔ ہم سبھی مہماں تھے یاں اک تو ہی صاحب خانہ تھا

(ص196)

مجھے در سے اپنے ٹالے ہے یہ بتا مجھے تو کہاں نہیں مجھے در سے اپنے تو ٹالے ہے یہ بتا مجھے تو کہاں نہیں

(ص198)

کوئی اور بھی ہے ترے سوا تو اگر رہے ہے یہاں نہیں دردؔ کوئی اور بھی ہے گا ترے سوا تو اگر نہیں تو جہاں نہیں

ڈرتے ڈرتے ترے کوچے سے اگر جاتا ہوں سوداؔ ڈرتے ڈرتے جو ترے کوچے میں آجاتا ہوں

(ص206)

کیا جانے دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میرؔ کے میرؔ کیا جانوں دل کو .. ..

(ص222)

دل سے رخصت ہوئی کوئی حاجت میرؔ دل سے رخصت ہوئی کوئی خواہش

(ص223)

نہ چیتا اور بہت دن کم رہا میرؔ تو نہ چیتا یاں بہت دن کم رہا
(ص224)

ہوگا کسی دیوار کے سایہ کے تلے میرؔ میرؔ ہوگا کسو دیوار کے سائے میں پڑا میرؔ
(ص226)

کیا کام محبت کا اس آرام طلب کو میرؔ کیا ربط محبت سے اس آرام طلب کو
(ص226)

غیرتِ یوسف ہے یہ وقتِ عزیز میرؔ غیرتِ یوسف ....
(ص230)

مفت اس کو رائگاں کھوتا ہے کیا میرؔ میرؔ اس کو رائگاں کھوتا ہے کیا
(ص230)

نینداسکی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں غالبؔ نینداسکی ہے دماغ اس کا ہے رات اس کی ہے
(ص237)

جس کے شانے پر تری زلفیں پریشاں ہوگئیں غالبؔ تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں
(ص237)

آوارگی نکہتِ گل ہے یہ اشارہ آتشؔ آوارگی نکہتِ گل سے ہے اشارہ
(ص223)

آسودہ دنیا جو ہے بیگانہ ہے اس کا آتشؔ آلودہ دنیا جو ہے بیگانہ ہے اس کا
(ص329)

بنتی نہیں ہے ساغر و مینا کہے بغیر غالبؔ بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر
(ص223)

دل میری ہی باتوں سے بہل جائے تو اچھا ذوقؔ دل میری ہی باتوں میں بہل جائے تو اچھا
(ص365)

نہ سہی گر مرے اشعار میں معنی نہ سہی غالبؔ گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں غالبؔ مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں
(ص393)

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت میں ملیں گے غالبؔ جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
(ص395)

میں نے کہا کہ بزم ناز غیر سے چاہیے تہی غالبؔ میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
(ص399)

سنتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا غالبؔ کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا
(ص400)

پر اسے آہ نے اثر نہ کیا دردؔ پر اسے آہ کچھ اثر نہ کیا
(ص411)

پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا دردؔ پر ترے عہد سے آگے تو یہ دستور نہ تھا
(ص415)

(4)

اب میں اس کتاب کے سب سے کمزور اور اسی نسبت سے سب سے زیادہ افسوس ناک پہلو کے متعلّق کچھ کہنا چاہتا ہوں۔ ایک مصنّف سے خاص طور پر جب کہ وہ ایک اعلا درس گاہ میں ادب و زبان کا استاد بھی ہو، یہ توقّع ضرور کی جاتی ہے کہ وہ شعر و شاعری کے متعلّق اگر بلند خیالات کا اظہار نہیں کر سکتا تو کم از کم عبارت صحیح ضرور لکھے گا۔ اگر کوئی ڈاکٹر یونی ورسٹی میں شعبۂ اردو میں استاد ہو، اعلا تعلیم کا لیبل اس کی پیشانی پر لگا ہوا ہو اور تحقیق کی کٹھن منزلیں طے کر چکا ہو اور اس سر و سامان کے باوصف الفاظ کے صحیح محلِ استعمال سے نا آشنا رہے اور اس کی کتاب کے ہر صفحے پر دو چار غلطیاں دعوتِ نظر دیتی ہوئی نظر آئیں، اس صورت میں ان طلبہ کا کیا حشر ہوگا جو ایسے "بالغ نظر" استاد کے زیرِ سایہ منازلِ شاگردی طے کریں گے۔

مجھ کو بے حد افسوس کے ساتھ لکھنا پڑتا ہے کہ زیرِ نظر کتاب میں جس کو متعدّد اساتذہ نے سندِ قبولیت عطا کی ہے قدم قدم پر زبان و بیان کی ایسی طفلانہ غلطیاں ملتی ہیں کہ ساری خوش عقیدگی خاک میں مل

جاتی ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ زبان و بیان کی ایسی نمایاں غلطیوں کے ہوتے ہوئے فاضل ممتحن نے اس کتاب پر مہرِ پسندیدگی کس طرح ثبت کردی اور اس طرف بالکل توجہ نہیں کی کہ جو طلبہ اس کتاب کو ایک استاد کا شاہ کار سمجھ کر پڑھیں گے وہ اس کے غلط جملوں سے گمراہ ہو کر خود کس قدر غلط سلط زبان لکھیں گے۔ تقریباً ساڑھے چار سو صفحات کی ضخیم کتاب میں ایسی بے شمار غلطیاں ہیں۔ میں اثباتِ مدعا کے لیے کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں۔ عبرت و نصیحت حاصل کرنے کے لیے یہی کافی ہیں۔

بعض شعرا کو کچھ الفاظ اس طرح پسند آ جاتے ہیں کہ وہ ان کو جا و بے جا استعمال ضرور کرتے ہیں۔ اس کثرتِ استعمال سے وہ الفاظ ان شعرا کا ''ٹریڈ مارک'' بن جاتے ہیں۔ اسی طرح ڈاکٹر صاحب کو بھی بعض الفاظ سے خاص ذہنی تعلق ہے۔ ان میں سے ایک لفظ ''موزوں'' بھی ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے اس لفظ کو کثرت سے استعمال کیا ہے لیکن اس احتیاط کے ساتھ کہ صحتِ استعمال کا پرتو نہ پڑنے پائے۔ کیفیت موزوں کرنا، قافیہ موزوں کرنا، غزل موزوں کرنا، غرض ایسے کتنے ہی ''موزوں کرنا'' موصوف کے خانہ گھر بار سے ''موزوں'' ہوئے ہیں۔ چند مقامات دیکھیے:

قافیہ موزوں کرنا — ''ایک ہی قافیہ کو کئی کئی بار موزوں کرنا اور مختلف انداز سے باندھنا'' (ص 256)

غزل موزوں کرنا — ''باقی جتنے شاعر ہیں ان سب نے غزلیں موزوں کی ہیں۔'' (ص 33)

کیفیت موزوں کرنا — ''شاعر کے دل و دماغ پر جو جو کیفیتیں گزشتہ زمانے کی یاد کر کے طاری ہوتی جاتی ہیں وہ ان کو پُر جوش لب و لہجہ میں تسلسل کے ساتھ موزوں کرتا چلا جاتا ہے۔'' ص 36)

حالت موزوں کرنا — ''جس میں شاعر اپنا تخلص نظم کرتا ہے کبھی اپنی حالت موزوں کرتا ہے۔'' (ص 42)

موزوں آنا — ''اب تو یہ شعر ہر اس شخص پر اور اس کے تباہ و برباد گھر پر موزوں آتا ہے جس کے یہاں کوئی آنے والا ہو اور بے سروسامانی کا عالم ہو۔'' (ص 97)

خیال موزوں کرنا	''ادھر شاعر کے ذہن میں کوئی خیال آیا اور اس نے چاہا کہ اسے موزوں کرے۔'' (ص 102)
زیور موزوں کرنا	''اس سے پہلے کے شعر میں مردوں کے زیور کو موزوں کیا ہے۔'' (ص 141)
مسئلہ موزوں کرنا	''وحدت فی الکثرت کے مسئلے کو کیا خوب موزوں کیا ہے۔'' (ص 153)
مضامین کو موزوں کرنا	''میرؔ نے ان مضامین کو بہت اچّھا موزوں کیا ہے۔'' (ص 211)
باتیں موزوں کرنا	''ان کے یہاں بلند سے بلند خیال نظم ہوا ہے گہری سے گہری باتیں موزوں ہوئی ہیں۔'' (ص 424)
قیمتیں موزوں کرنا	''ایسا نہیں ہے کہ غزلوں کی اور قیمتیں موزوں ہی نہ ہوئی ہوں۔'' (ص 243)
نسیم کو موزوں کرنا	''اپنے دیوان میں نسیمِ صبح کو بار بار موزوں کرتے ہیں۔'' (ص 271)
جذبہ موزوں کرنا	''کون نہیں جانتا کہ خواجہ حافظؔ نے اس شعر میں رومانی جذبہ موزوں نہیں کیا۔'' (ص 350)
مضامین موزوں کرنا	''مضامینِ تصوّف ہر شاعر نے موزوں کیے ہیں۔'' (ص 351)
مسائل موزوں کرنا	''مسائلِ تصوّف کو غالبؔ سے بہتر کسی نے موزوں نہیں کیا۔'' (ص 407)
فلسفہ موزوں کرنا	''فلسفۂ حیات اور اخلاقی نکات پچھلے شعرا نے بھی نظم کیے ہیں اور ان کی مثالیں دی جا چکی ہیں لیکن غالبؔ نے جس اچھوتے انداز سے موزوں کیا ہے وہ قابلِ دید ہے۔'' (ص 402)

''موزوں کرنے'' اور ''موزوں ہونے'' کی یہ چند مثالیں پیش کی گئیں اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس کتاب میں نثر نگاری کا کیا عالم ہے۔ ایسی غلطیاں تو زبان و ادب کے معمولی طالبِ علم بھی مشکل ہی سے کریں گے۔ ڈاکٹر صاحب اگر اس دولت سے بالکل تہی داماں تھے تو سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا ان کے نگراں استاد اور دوسرے محققین بھی بالکل کورے تھے؟ عرفیؔ نے شکایت کی ہے کہ ''نیا فتم کہ فروشند بخت در بازار'' ٹھیک ہے قسمت بازار میں نہیں بکتی، لیکن اس حد تک زبان کے جاننے والے ہر

جگہ مل سکتے ہیں۔صرف توفیق کی بات ہے۔

ذیل میں کچھ اور عجوبہ نگاریاں نقل کرتا ہوں، پڑھیے اور عبرت حاصل کیجیے:

* ''ہر زمانے کے ادیبوں نے اس کی تعریف پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔'' (ص 1)
* ''پہلے شعر کے دونوں مصرعے ایک قافیے میں ہوں۔'' (ص 24)
* ''سو دو سو اشعار کی صرف ایک غزل دیوان میں شائع نہیں ہوتی بل کہ الگ الگ یکے بعد دیگر متعدد شائع کی جاتی ہیں۔'' (ص 43)
* ''اس کے کلام سے ناامیدی کی جھلک تک نہیں پائی جاتی۔'' (ص 55)
* ''خوش رہنے کا بہترین آلۂ کار ظرافت ہے۔'' (ص 66)
* ''دونوں حضرات کو تھوڑی سی غلط فہمی واقع ہوئی ہے۔'' (ص 68)
* ''یہ وہ نازک خیالات ہوتے ہیں جن پر نہ صرف انفرادی افضلیت بل کہ انسانی اشرف المخلوقات کا دارومدار ہوتا ہے۔'' (ص 74)
* ''جیسے جیسے اس میں اضافہ ہوتا گیا ویسے ویسے اس کے اسلوبِ بیان کا معیار بنتا رہا۔ ترمیم ہوتا رہا۔ تنسیخ ہوتا۔'' ص (100)
* ''حالاں کہ وہ مضمون بہت کمیاب ہے۔لیکن میں نے اسے حاصل کر کے استفادہ حاصل کیا۔'' (ص 122)
* ''اردو میں فارسی الفاظ کا امتزاج زور پکڑ رہا تھا۔ راسخ نہیں ہوا تھا۔'' (ص 151)
* ''لیکن ان کی اصطلاحوں نے اردو شاعری میں کچھ نہ کچھ تبدیلی واقع کر دی۔'' (ص 177)
* ''نئے خیالات اردو میں اضافہ کیے۔'' (ص 187)
* ''ان سے بہت پہلے قلی قطب شاہ، سراج اور ولی کے یہاں فارسی کے اشعار اور غزلیں ترجمہ ہو چکی تھیں۔'' (ص 188)
* ''بہت سے اشعار اپنی شاعری کے متعلق نظم کیے ہیں۔'' (ص 223)
* ''کوئی خاص رنگ کے ایجاد کا سہرا ان کے سر پر نہ بندھ سکا۔''
* ''غریبی، مفلسی، جہالت دور سے آنکھیں دکھاتی تھی اور یہ ان سے آنکھوں میں آنکھیں ملانا بھی پسند نہ کرتے تھے۔'' (ص 294)

* ''اصول اور اصلاح زبان کا کام حاتم نے شروع کیا تھا لیکن اس پر پابندی نہ کر سکے۔ ناسخ نے اصول مقرر کیے اور ان پر پابندی بھی کی۔'' (ص313)
* ''حیدر آباد جب گئے ہاتھوں ہاتھ لیے گئے خاص طور سے دیوان چندو لال بہت زیادہ سلوک ہوا کرتے تھے۔'' (ص316)
* ''غالب اور مومن کی جدت طراز طبائع رسمی و تقلیدی شاعری کی دیوار گرانے میں لگی ہوئی تھیں لیکن ذوق اس کو سہارا دیے ہوئے ابھارنے میں کوشاں تھے۔'' (ص365)
* ''فارسی کی منتہی کتابیں دیکھی تھیں۔'' (ص381)
* ''ابتدائے عمر میں صحت اچھی تھی اور تندرستی کی زندگی بسر کرتے تھے۔'' (ص388)
* ''نئے نئے رمز و کنایہ کی باتیں اردو غزل میں اضافہ ہوئیں۔''
* ''انھوں نے عام مذاقِ سخن کی پروا نہ کرتے ہوئے اپنی فطری اپج کو آگے بڑھانے کی کوشش کی۔'' (ص412)

اس کتاب میں لکھنؤ کے مخصوص رنگِ شاعری کے متعلق شعر الہند سے کچھ اعتراضات نقل کر کے جوابات دیے گئے ہیں، یہ حصہ اس کتاب کا سب سے زیادہ گمراہ کن حصہ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کوئی مولوی محض بات رکھنے کی خاطر بحث برائے بحث کر رہا ہے اس جذبۂ جواب دہی کے زور میں ایسی ایسی اوٹ پٹانگ باتیں لکھی گئی ہیں جو طلبہ کی گمراہی کا اچھا خاصا وسیلہ بن سکتی ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ دوسری جگہ خود ہی مصنف نے دبستانِ دہلی کی خوبیاں گناتے ہوئے وہ سارے اعتراضات اہلِ لکھنؤ پر کیے ہیں جن کو صاحبِ شعر الہند نے لکھا ہے۔ مضمون یوں ہی ضرورت سے زیادہ طویل ہو چکا ہے ورنہ چند مثالیں ضرور نقل کرتا۔

بے شمار اغلاط میں سے کچھ غلطیوں کا سرسری طور سے ذکر کیا گیا۔ اگر ''سندِ فضیلت'' کی تقسیم اسی بے دردی کے ساتھ ہوتی رہی تو نہیں کہا جا سکتا کہ بات کہاں سے کہاں پہنچے گی۔ ملک کی اعلا درس گاہوں کے اساتذہ اور ''خداوندانِ دکان ہائے سند فروشی'' کو اس طرف توجّہ کرنا چاہیے۔

(ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، بیس سالہ انتخاب نمبر، ستمبر 1959، ص191 تا206)

○○○

اُردو کی ادبی تاریخ

ہر دور کا ادب اپنے زمانے کے تہذیبی و سماجی محرکات کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص سماجی، تہذیبی اور سیاسی تاریخ سے واقف نہیں ہے تو وہ تجزیہ وتحلیل کی منزل تک نہیں پہنچ سکتا۔ نیز ان ادب پاروں کی صحیح قدر و قیمت اور اہمیت کا تعیّن نہیں کیا جاسکتا جن میں کسی دور کے مخصوص تہذیبی و روایتی محرکات کارفرہوں۔ اردو میں ایسی تصانیف نہ ہونے کے برابر ہیں جن میں قومی، سماجی اور تہذیبی عوامل کو تفصیل کے ساتھ واضح کیا گیا ہو اور زبان وادب کے ارتقا کو ملکی و تہذیبی پس منظر، مختلف ادوار کے سماجی حالات، سیاسی تبدیلیوں اور ذہنی تصوّرات کے زیرِ سایہ پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہو۔

اردو تو نو آمدہ زبان ہے۔ لیکن اگر ہم ہندستان کی تہذیبی و سیاسی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ہم کو معلوم ہوگا کہ صدیوں پہلے سے مختلف تغیرات ایسی تبدیلیوں کی بنیادیں رکھ رہے تھے جن کے نتیجے میں اس کا آغاز اور نشو ونما ہوا۔ ان مختلف النوع تبدیلیوں اور ان محرکات ورسائل پر ہماری نگاہ نہ ہو اور ہم ترتیب و تفصیل کے ساتھ ان مختلف ادوار و مراحل سے واقف نہ ہوں جن کے پُر پیچ وخم راستوں سے گزر کر زبان کے ابتدائی نقوش مرتسم ہوئے تو ہم خواہ شعر وادب سے لطف اندوز ہولیں لیکن زبان وادب کی رفتار، ارتقا، مزاجی خصوصیات، تہذیبی اجزا اور پس منظر سے ناواقف رہیں گے۔ زبان وادب سے دل چسپی رکھنے والے اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں کہ یہ کتنا بڑا نقصان ہوگا۔

پروفیسر عبدالقادر سروری صدر شعبۂ اردو عثمانیہ یونی ورسٹی نے ''اردو کی ادبی تاریخ'' کے نام سے اس موضوع پر ایک مختصر سی کتاب لکھ کر اس موضوع سے دل چسپی رکھنے والوں کے لیے فکر و نظر اور مزید کام کرنے کا سروسامان فراہم کر دیا ہے۔ سروری صاحب نے مختصر طور پر مختلف ادوار کے تہذیبی، سماجی،

مذہبی اور سیاسی اثرات اور ان کے زیرِ سایہ زبان و ادب کے ابتدائی نقوش، نشو و نما اور ارتقا کی داستان بیان کی ہے۔اس میں شک نہیں کہ یہ موضوع تفصیل طلب ہے۔ جب تک وضاحت کے ساتھ جائزہ نہ لیا جائے پورا نقشا نگاہوں کے سامنے نہیں آ سکتا۔اس مختصر سی تصنیف میں کئی جگہ تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن اس سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو کتاب کی اہمیت سے کسی طرح انکار نہیں کیا جا سکتا۔کم از کم زبان و ادب کے طالبِ علموں کے لیے تو یہ بڑے کام کی کتاب ہے۔ سروری صاحب نے مقدّمے کی چند سطروں میں خود اس کتاب پر اتنا اچھا تبصرہ کیا ہے کہ اس کے بعد کی تفصیل کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔فرماتے ہیں:

> ''آئندہ ادبی تاریخ لکھنے والے کی یہ ذمّے داری ہے کہ وہ ادبی مظاہر کو سیاسی، معاشی، سماجی اور فنی ماحول میں پیش کرنے کی کوشش کرے۔ ہماری سیاسی تاریخ تو مدوّن ہے لیکن معاشی، سماجی اور فنی تاریخ اتنی مرتّب نہیں ہے کہ اس کا مسالا ایک چھوٹی کتاب میں آسانی سے فراہم کیا جا سکے۔ اور اس کے ساتھ ادبی مظاہر کی نشو و نما کو جوڑ کر سب کے عمل اور ردِّ عمل کو نمایاں کیا جا سکے۔ یہ مختصر سی کتاب اس سعی کا آغاز سمجھی جا سکتی ہے، اس میں ادبی تاریخ کو خود مکتفی شعبۂ زندگی کی حیثیت سے اور زندگی کے دوسرے شعبوں سے ہٹا کر پیش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے بل کہ جہاں تک مواد دستیاری کر سکا ہے، ہر عہد کے کارناموں کو ان کے سیاسی و سماجی اور فنّی ماحول کے درمیان پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔''

اس لحاظ سے اس کتاب کی بڑی اہمیت ہے۔ اس اعتراف کے بعد نہایت ادب کے ساتھ یہ عرض کرنے کی جرأت کرتا ہوں کہ کتاب میں کچھ ایسی فروگزاشتیں بھی ہیں جو سروری صاحب جیسے پختہ کار و بالغ نظر ادیب و محقّق کے شایاں نہیں۔ سروری صاحب کا شمار مستندین میں ہے اور ایک ایسے شخص کی فروگزاشتیں خواہ وہ کسی نوعیت کی ہوں، بہت سے لوگوں کی گمراہی کا سبب بن سکتی ہیں۔نہایت معمولی واقعات کو اس بے احتیاطی کے ساتھ درج کیا ہے کہ ان جیسے تحقیقی کام کرنے والے کہن سال سے اس کی توقّع نہیں تھی۔ بہ طورِ نمونہ صرف چند مثالیں پیش کرتا ہوں۔

ناسخ کا ذکر کرتے ہوئے ص ۱۷۷ پر لکھتے ہیں:

''آزاد لکھتے ہیں کہ ایک دفعہ وہ اپنی غزل کہہ کر میر کے پاس لے گئے۔ میر نے ضروری اصلاح دے دی لیکن ناسخ بہت آزاد طبیعت انسان تھے، ان کو اس بات کا احساس ہوا کہ کیوں نہ اپنی اصلاح میں خود آپ کروں۔''

سروری صاحب نے آزاد کے حوالے سے یہ لکھا کہ میر نے ناسخ کو ضروری اصلاح دے دی تھی، حالاں کہ آزاد نے اس کے برعکس لکھا ہے:

''شاعری میں کسی کے شاگرد نہ تھے مگر ابتدا سے شعر کا عشق تھا (مولانا زعمی فرماتے ہیں) مجھ سے خود شیخ صاحب نے آغازِ شاعری کا حال نقل فرمایا کہ میر تقی مرحوم ابھی زندہ تھے جو مجھے ذوقِ سخن نے بے اختیار کیا۔ انھوں نے اصلاح نہ دی۔ میں دل شکستہ ہوکر چلا آیا اور کہا میر صاحب بھی آخر آدمی ہیں فرشتہ تو نہیں۔ اپنے کلام کو آپ اصلاح دوں گا۔'' (آبِ حیات، ص 345)

اس روایت کے بعد ہی مصحفی سے ناسخ کے تلمذ کے سلسلے میں سروری صاحب نے ایک غیر معتبر روایت پر لمبے چوڑے قیاس اور اسباب و علل کی عمارت قائم کرلی ہے۔ لکھتے ہیں:

''ناسخ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ مصحفی سے بھی کچھ دن تک اصلاح لیتے رہے، لیکن بعد میں ایک شعر پر ان سے تکرار ہوگئی۔'' (ص 177)

سروری صاحب نے ناسخ و مصحفی کی تکرار کے سلسلے میں ایک صفحہ مختلف توجیہات کے لیے وقف کردیا ہے کہ ایسا کیوں ہوا۔ موصوف نے دو وجہیں لکھی ہیں، ایک یہ کہ ناسخ بے حد حسّاس تھے، دوسرے یہ کہ اہلِ دہلی، اہلِ لکھنؤ کو اہلِ زبان نہیں سمجھتے تھے اس لیے ناسخ کا ردِّ عمل فطری بات تھی۔ گویا سروری صاحب نے اس روایت کو (جس کے لیے خود انھوں نے، کہا جاتا ہے جیسا مشکوک جملہ استعمال کیا ہے) بالکل صحیح تسلیم کرلیا، یہاں بھی سروری صاحب نے آزاد کی عبارت کو برعکس سمجھا ہے۔ آزاد لکھتے ہیں:

''بعض سن رسیدہ اشخاص سے سنا گیا کہ ابتدا میں شیخ مصحفی سے اصلاح لیتے تھے... لیکن مصحفی والی روایت قابلِ اعتبار نہیں، کیوں کہ انھوں نے اپنے تذکرے میں تمام شاگردوں کے نام لکھ دیے ہیں ان کا نام نہیں ہے۔'' (آبِ حیات، ص 346)

صفحہ ۴۸ پر سلاطین مملوک کے ذکر میں ایک جگہ ''شمس الدین التمش'' لکھا ہے۔ یہی لفظ التمش پھر ص ۴۹ پر دو جگہ آیا ہے حالاں کہ اس لفظ کا صحیح املا ''التتمش'' ہے۔ عندلیبؔ شادانی نے اپنی کتاب ''تحقیقات'' میں بہت تفصیل و وضاحت اور مستند حوالوں سے اس بحث کو لکھا ہے۔ صفحہ ۲۶۲ پر لکھتے ہیں:

''اردو کے شاعروں میں اقبالؔ نے اپنی نظم ''خضرِ راہ'' میں سب سے پہلے غریب دہقانوں اور مزدوروں کے درد کو اپنا درد بنا کر پیش کیا ہے۔ چناں چہ اس نظم کا مشہور شعر ہے:

جس کھیت سے دہقاں کو میسّر نہیں روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

یہ شعر ''خضرِ راہ'' کا نہیں ہے۔

عصمتؔ چغتائی کا ذکر کرتے ہوئے صفحہ ۲۷۷ پر لکھتے ہیں: ''ان کا ناول ''ٹیڑھی لکیریں'' اس عہد کے عمدہ ناولوں میں شمار ہوتا ہے''۔ عصمتؔ چغتائی کے ناول کا نام ''ٹیڑھی لکیر'' ہے۔

حفیظؔ کا ذکر کرتے ہوئے صفحہ 271 پر لکھا ہے:

''اسلامی تاریخ پر حفیظؔ کا ''شاہ نامۂ اسلام'' ایک طویل یادگار نظم ہے جو کئی جلدوں میں شائع ہوئی ہے۔''

کسی کتاب کے متعلّق صحیح سنہ معلوم ہو کہ اس کی کتنی جلدیں ہیں تو کئی ''جلدوں'' جیسے مبہم الفاظ استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ اگر چہ یہ بات معیارِ تحقیق سے بہر حال فروتر رہے گی۔ لیکن حفیظؔ کا شاہنامہ تو کوئی ایسی کتاب نہیں جس کے متعلّق صحیح معلومات حاصل نہ ہو سکتی ہوں۔

فیضؔ کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ان کی ایک مختصر نظم کے دو شعر یہاں نقل کیے جاتے ہیں جن میں شگفتہ تشبیہوں کی ندرت پڑھنے والے کے ذہن میں حسنِ تخیّل کی ایک لہر دوڑا دیتی ہے۔ اس کا عنوان ''اشعار'' ہے:

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آجائے

جیسے صحراؤں میں ہولے سے چلے بادِ نسیم
جیسے بیمار کو بے وجہ قرار آجائے''

(ص272)

سرورؔ صاحب نے لکھا ہے: ''ان کی ایک مختصر نظم کے دو شعر نقل کیے جاتے ہیں'' اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس نظم میں کئی شعر ہوں گے حالاں کہ یہ ''نظم'' صرف دو شعروں پر مشتمل ہے۔ سرورؔ صاحب نے ان اشعار کی شگفتہ تشبیہوں کی ندرت کی بہت تعریف کی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پہلا شعر خوب ہے لیکن دوسرے شعر کے مصرعِ اوّل میں جو صوتی اور تشبیہی غیر آہنگی ہے تعجب ہے کہ موصوف کا ذہن اس طرف منتقل نہیں ہوا۔ شاعر نے دوسرے اور چوتھے مصرعے میں دل میں یادِ محبوب کے آنے کو ویرانے میں بہار کے آجانے یا بیمار کو قرار آجانے سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن تیسرے مصرعے میں دل کے مقابل ''صحراؤں'' ہے جو تشبیہی ہم آہنگی کے منافی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ''ہولے سے'' صوتی ہم آہنگی کو مجروح کر رہا ہے۔ ''بادِ نسیم'' کو جانے دیجیے۔

غالبؔ پر ناقدین نے جو اتہامات لگائے ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ فلسفہ و سائنس کے بہت سے جدید مسائل سے بھی واقف تھے۔ یہی نہیں، کہا جاتا ہے کہ ان کو غزل کی تنگ دامانی کا بڑا احساس تھا، وہ اس کو بہ قدرِ شوق نہ پا کر مضطرب ہو جاتے تھے۔ دوسرے الفاظ میں گویا غالبؔ کا وہی خیال تھا جو کلیم الدین صاحب یا بعض دوسرے ترقّی پسند ناقدین کا ہے۔ اس غلط فہمی کی بنیاد غالبؔ کا وہ مشہور شعر ہے جس میں انھوں نے تجمل حسین خاں کی مدح سرائی کی تمہید قائم کی ہے۔ یار لوگوں نے اس شعر کو باقی اشعار سے علاحدہ کر کے ان کی ترقّی پسندی کے ثبوت میں پیش کر دیا اور اس پر قیاس آرائی کی پوری عمارت قائم کر لی۔ ان میں کچھ لوگ ایسے بھی تھے جنھوں نے اس غزل کو پڑھا بھی نہ تھا بس یہ شعر کہیں پڑھ لیا یا سن لیا تھا۔ سرورؔ صاحب نے بھی اس غلط فہمی کی تبلیغ ضروری سمجھی۔ فرماتے ہیں:

> ''اصل میں غالبؔ اپنی ذہانت کے لحاظ سے ایک بلند پایہ فن کار تھے۔ لیکن اردو شاعری کی روایت سے انقلابی انحراف کے لیے ان کو فضا سے کوئی محرک نہ مل سکا۔ ان کا آدرش ہر پھر کر فارسی اساتذہ کے کارنامے تھے، اس لیے ان کی روایت کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی طبیعت اتنا کہ کر مچل کر رہ گئی:

بہ قدرِ شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے"

غالب زندگی بھر غزل سرائی کرتے رہے۔ وہ غزل کو بہت کچھ سمجھتے تھے۔ ان کی نظر اساتذۂ ایران کی معنی آفرینی و بلند پروازی پر رہتی تھی۔ نیز اُس زمانے میں ان تصوّرات کا کہیں وجود نہیں تھا جو آج ذہنوں پر چھائے ہوئے ہیں۔ غالب نے کسی جگہ بھی غزل کی اس تنگ دامانی کا شکوہ نہیں کیا۔ اگر ان کو واقعی اِس کی تنگ دامانی کا احساس ہوتا تو ان کے اردو فارسی کلام میں یا خطوط میں کہیں تو اس کا اظہار ہوتا۔ جن لوگوں نے غالب کے اردو فارسی کلام کا بالاستیعاب مطالعہ کیا، وہ جانتے ہیں کہ غالب کے یہاں تکرارِ مضامین بہت ہے۔ پھر "بہ قدرِ شوق" سے انقلابی انحراف یا زندگی کے... مسائل و تصوّرات" مراد لینا ستم ظریفی ہی ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ شعر اس قطعے کا جزو ہے جو اس غزل کے آخر میں نواب تجمل حسین خاں والیِ فرخ آباد کی مدح میں ہے اور "بہ قدرِ شوق" سے مراد "بہ قدرِ شوق" مدح ہے اور بس۔

غالب کے جن اشعار کو "جدید افکار و تصوّرات" کا مخزن بتایا جاتا ہے ان میں سے بیش تر اشعار اساتذۂ فارسی کے اشعار کا چربہ ہیں۔ غالب سے بہت پہلے جو فارسی کے شعرا گزرے ہیں ان کے یہاں اس قسم کے بیسوں شعر مل سکتے ہیں جن میں سے ہر شعر کو "جدید مسائل و تصوّرات" کا سرچشمہ اور نقشِ اوّل ثابت کیا جا سکتا ہے۔ معنی آفرینی، تاویل اور تشریح میں تو بڑی گنجایش ہے۔ بعض شارحین نے حافظ کے ہر شعر کو تصوّرات کا آئینہ دار بتایا ہے۔ یہاں تک کہ "مے دو سالہ" کو قرآن پاک اور "معشوق چہاردہ سالہ" کو رسولِ پاکؐ سے تعبیر کیا ہے۔ کتاب میں اشعار بہت کم نقل کیے گئے ہیں۔ موضوع ایسا ہے کہ اس میں زیادہ اشعار کی گنجایش بھی نہیں لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوا۔ متعدّد اشعار بعض ترمیمات کے ساتھ درج ہیں۔ مثلاً:

صحیح	درج کتاب اشعار
	صنّاع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے	ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ نظر آوے
(انتخاب میر آ، مرتبہ عبدالحق)	(میر)

باوجودیکہ پَر و بال نہ تھے آدم کو وہاں یہ پہنچا کہ فرشتے کا بھی مقدور نہ تھا (دردؔ)	باوجودیکہ پر و بال نہ تھے آدم کے وہاں پہنچا کہ فرشتے کا بھی مقدور نہ تھا (نسخۂ نظامی و خواجہ محمد شفیع)
مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا ہم سبھی مہمان تھے تو آپ صاحب خانہ تھا (دردؔ)	ہم سبھی مہماں تھے یاں اک تو ہی صاحب خانہ تھا (نسخۂ نظامی) ہم سبھی مہمان تھے واں تو ہی صاحب خانہ تھا (نسخۂ خواجہ محمد شفیع)
تھا مصحفیؔ مائل گریہ کہ پس از مرگ تھی اس کی دھری چشم پہ تابوت میں انگلی (مصحفیؔ)	تھا مصحفیؔ یہ مائل گریہ کہ پس از مرگ (آبِ حیات)
مجھ کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب میں نے رنج و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا	درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا (انتخابِ میرؔ، مرتبہ عبدالحق)
اب آگے دفتر تن کی کہوں میں کیا خواری سوال دستخطی کو پھاڑکر پنساری (سوداؔ)	سوال دستخطی کو پھاڑ کر کے پنساری
پھولے گی اس زمانے میں بھی گلزارِ معرفت میں یاں زمینِ شعر میں یہ تخم بو گیا (دردؔ)	پھولے گی اس زباں میں بھی گلزارِ معرفت (نسخۂ نظامی) پھولے گی اس زماں میں گلزارِ معرفت (نسخۂ خواجہ محمد شفیع)
ہوئی ریحان جوانی کی بہار آخر حیف طبع رنگیں تھی مئے حسن کی جب متوالی	طبع رنگیں تھی مئے عشق کی جب متوالی

ان اشعار میں سے بعض غلط الکاتب کا بھی کرشمہ ہوسکتا ہے۔ لیکن بعض شعروں میں ایسے تصرفات ہیں جو

کاتب کی دسترس سے دور معلوم ہوتے ہیں۔

یہ چند فروگزاشتیں صرف بہ طورِ مثال پیش کی گئیں لیکن مجھ کو سب سے زیادہ تعجب اس بات پر ہوا کہ اس کتاب میں زبان و بیان کی بے شمار غلطیاں ہیں۔ ہر صفحے پر ایک دو غلط جملے نظر آتے ہیں۔ نئے لکھنے والے جن کی ادبی عمر کچھ زیادہ نہیں ہے۔ اگر اس ''آفت'' میں مبتلا ہوں تو صبر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جن لوگوں کی عمر کا بیش تر حصّہ پڑھنے پڑھانے اور بے شمار شاگردوں کی تربیت میں صرف ہوا ہو وہ اگر زبان و بیان کے لحاظ سے ''منزلِ اوّل'' ہی پر نظر آئیں تو سمجھ میں نہیں آتا پھر ان تلامذہ کا کیا حشر ہوگا جو استاد کی تقلید کرنا بڑی بات سمجھتے ہیں اور جن کے نزدیک کہن سال استاد کی تحریر آنکھوں سے لگانے کے لائق ہوتی ہے اور پھر نئے لکھنے والوں سے یہ مطالبہ کیسے کیا جا سکتا ہے کہ وہ زبان و بیان کی صحت کا لحاظ رکھیں۔ میں ''مشتے نمونہ از خروارے'' ایسے کچھ جملے نقل کرتا ہوں۔ ان جملوں میں غلطیاں اتنی واضح ہیں کہ تفصیل کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ قیاس کن زگلستانِ من بہارِ مرا۔

* ''ایسے زمانے میں خاص طور پر عقائد کا جہاں تصادم پہلے سے برپا ہو'' ۲۳ اردو والے اس فیصلے کو وہبی الہام کہتے ہیں۔'' (ص 65)
* ''مغلوں کے عہد میں سماج کا ڈھرا جاگیردارانہ نظام پر اٹھا تھا۔'' (ص 143)
* ''فارسی شعری زبان کی حیثیت سے میدان سے ہٹ چکی تھی لیکن ادبی زبان وہ ادب بھی باقی رہی۔'' (ص 155)
* ''علم و ادب کے سرپرست ایک ایک کر کے اٹھ گئے تھے کچھ تو نادر شاہی غیظ و غضب کا شکار ہو کے اور کچھ احمد شاہ ابدالی اور مرہٹوں کی دارو جاگیر میں خاتمہ بالخیر ہوئے۔'' (ص 157)
* ''اردو مصنّفین فارسی سے سہارا لے رہے تھے۔'' (ص 104)
* ''لکھنؤ کے حکمراں خود دہلی کی مغلیہ روایات اور مذاق میں پرورش پائے تھے۔'' (ص 162)
* ''لکھنؤ میں آصف الدولہ سے متوسل ہونے کے بعد ان کا کچھ کلام سرانجام پایا۔'' (ص 163)
* ''لیکن وطن کا خیال ان کے دل سے کبھی نہ ٹل سکا۔'' (ص 164)
* ''انگریزوں کی حکمتِ عملی ہمیشہ یہ رہی کہ غیر مستحق کی طرف داری کریں کیوں کہ اگر ان کو کامیابی ہو گئی تو حکمراں ان کا ممنونِ احسان بنا رہتا۔'' (ص 173)

* ''ان کی ایک مثنوی دلپذیر میں قصہ کہا گیا ہے۔'' (ص 174)
* ''اور بھی کئی شاعروں سے وہ سلوک مسلوک روا رکھتے تھے۔
* ''سعادت علی خاں کفایت شعار ہونے کے باوجود لکھنؤ کی زینت بڑھانے کا خیال تھا۔'' (ص 174)
* ''اردو شعر و سخن کا ذوق اب لکھنؤ کے سماج میں رچ چکا تھا اور سرپرستی کے بغیر بھی وہ اپنے پیروں پر کھڑا ہونے کے قابل ہو گیا تھا۔'' (ص 176)
* ''ان کو اس بات کا احساس ہوا کہ کیوں نہ اپنی اصلاح میں خود آپ کروں۔'' (ص 177)
* ''ناسخ کے اچھی شاعری میں زبان پر ساری توجہ صرف کرنے کے باوجود بھی ان کی بعض غزلیں اور غزلوں میں بعض شعر بہت اچھے نکل آئے ہیں۔'' (ص 178)
* ''تاہم فوق فطری واقعات سے یہ مثنویاں پاک ہیں۔'' (ص 188)
* ''ریختی اور شوق کی مثنویوں کا محرک ایک ہی تھا۔ لیکن ان کی پیش کش کے طریقے جدا جدا ہیں۔'' (ص 188)
* ''وہ بڑے دل کش شعر بھی سرانجام کر سکتے ہیں۔'' (ص 196)
* ''اس لغات کو امیر نے رام پور میں لکھنا شروع کیا تھا۔'' (ص 200)
* ''بھارت میں ایک نئی روشنی طلوع ہونے لگی۔'' (ص 224)
* ''ان مشاعروں میں طرح مصرع مقرر کرنے کی پرانی رسم کو ترک کر کے۔'' (ص 229)
* ''غلط سہاروں پر تکیہ کر کے اطمینان سے بیٹھ رہنے کی جو عادت لوگوں کو تھی اس میں ہلچل پیدا ہونے لگی۔'' (ص 248)
* ''مناظر پر بھی ان کی بعض نظمیں پاکیزہ اردو مرقعوں کے نمونے ہیں۔'' (ص 455)
* ''مولانا کانگریس کے آدرش سے متفق تھے اور انھیں آگے بڑھانے کے لیے انھوں نے سعی بلیغ کی۔'' (ص 255)
* ''آزادی کی چنگاری کو ہوا دے کر بھڑکانے کی امکان بھر کوششیں کیں۔'' (ص 256)
* ''سعادت علی خاں کی گدی نشینی کے بعد انشا ان کے دربار سے متوسل ہو گئے تھے۔''

کتابت میں غلطی ہائے کتابت بے شمار ہیں۔ عالم یہ ہے کہ کاتب صاحب نے قصاب کو خصاب، ہوجیں کو ہجوئیں، غیظ کو غیض لکھنے سے دریغ نہیں کیا ہے۔ کتاب جس طرح محنت سے مرتّب کی جاتی ہے اگر اسی طرح اس طرف بھی نظر رکھی جائے تو ایسی غلطیوں میں بہت کمی ہو سکتی ہے۔

مارچ1960

(ماہنامہ ''تحریک''، دہلی، بیس سالہ انتخاب نمبر، ستمبر 1959، صفحہ 206 تا 211)

○○○

درشہرِ شما نیز کنند

مختلف عنوانات سے ہندستان کے فارسی دانوں، شاعروں اور فرہنگ نگاروں پر تعریض کرنا ایرانی اہلِ زبان کا محبوب مشغلہ ہے۔ لُغت، شاعری، قواعدِ زبان وغیرہ پر ہندستان میں جو کتابیں لکھی گئی ہیں ان سے وہ فائدہ تو جی بھر کے اٹھاتے ہیں، شائع بھی کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ کہنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ ہندستان والوں نے لُغات لکھ کر زبان کو خراب[1] کیا، شاعری کر کے ادب[2] میں مہملات کا اضافہ کیا اور فارسی شعر کے دواوین[3] شائع کر کے ان دیوانوں کو غارت کردیا۔ کوئی کتاب اگر ہندستان میں کبھی شائع ہوچکی ہے تو آج کے تحقیقی رجحان کے زیرِ اثر جب بھی کوئی ایرانی صاحبِ علم وفضل اس کو مرتّب کر کے شائع کرے گا تو یہ لکھنا فرض سمجھے گا کہ یہ کتاب ہندستان میں بھی شائع ہوچکی ہے لیکن چوں کہ وہاں کے لوگ مذاقِ سلیم اور زبان سے ناآشنا ہیں اس لیے صورت ہی مسخ کردی۔ اب ہم اس کو صحت کے ساتھ شائع کر کے فرضِ کفایہ سے سبک دوش ہوتے ہیں۔

یہ قابلِ احترام ایرانی اہلِ زبان کبھی اس بات پر غور نہیں کرتے کہ جس زمانے میں شعرا کے دواوین شائع کیے گئے یا لُغات مرتّب ہوئے وہ دور آج کی طرح دورِ تحقیق نہیں تھا۔ دوسرے یہ کہ اگر کوئی ہندستانی ایران سے دور رہ کر کچھ غلطیاں کرتا ہے تو وہ قابلِ معافی ہے۔ جب کہ آج کے ایرانی محققین کا یہ عالم ہے کہ تحقیق کی ساری آسانیوں اور ذرائع رسل ورسائل کی فراوانی کے باوصف جب بھی وہ کسی لُغت یا کتاب میں ہندستان کے متعلّق کچھ لکھتے ہیں تو اس میں ایسی ایسی مضحکہ خیز غلطیاں ہوتی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ میں آیندہ ایک مضمون میں ''لغت نامہ دہخدا'' اور ''مقدمہ ہاے برہانِ قاطع'' سے کچھ ایسی مثالیں پیش کروں گا۔

ہندستان کے فارسی دانوں نے اگر کسی دیوان کو مرتّب کرنے میں بر بنائے بشریت یا ناواقفیت کچھ غلطیاں کی ہیں تو یہ کوئی ایسی بات نہیں۔ ایران میں بیٹھ کر کوئی بڑے سے بڑا ایرانی محقق کسی اردو یا ہندی لُغت یا دیوان کو مرتّب کر کے شائع کرے تب اس حقیقت اور اس مجبوری کا کچھ اندازہ ہوگا۔ ایرانی محقق کے پُر طنز اعتراضات پڑھ کر تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی رائے میں ہندستان والوں کا سب سے بڑا جرم یہ ہے کہ انھوں نے سیکڑوں برس تک فارسی کو اپنی زبان کیوں سمجھا اور اس کو قواعد، لُغت اور نقدِ شعر کی کتابوں سے مالا مال کیوں کیا۔

غلطیاں سب سے ہوتی ہیں، ان پر گرفت بھی کی جاتی ہے اور کی جانے چاہیے، لیکن یہ سب تحقیقی نقطۂ نظر سے ہونا چاہیے۔ اہلِ زبان اور غیر اہلِ زبان کے دائرے میں محصور ہو کر طنز کے تیر چلانا نہ مناسب ہے نہ مفید۔

اس سلسلے میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ جو ایرانی محقّقین اہلِ ہند پر تعریض کرنا اپنا قومی فرض سمجھتے ہیں وہ خود جب کسی کتاب کو مرتّب کرتے ہیں تو اس میں وہ ساری خامیاں کچھ اضافوں کے ساتھ موجود ہوتی ہیں جن کی بنا پر ہندستانی اہلِ علم معتوب و مردود سمجھے جاتے ہیں اور یہ بوالعجبیاں قابلِ ملاحظہ ہوتی ہیں۔

دن ہوئے کہ خاقانی کا دیوان نول کشور پریس سے دو جلدوں میں شائع ہوا تھا۔ یہ اُس زمانے کی بات ہے جب ایران میں اس کا کوئی مکمّل نسخہ طبع نہیں ہوا تھا۔ ایران کے ایک فاضل آقائے علی عبدالرسول ''استاذ ادبیاتِ فارسی'' نے ''بہ تصحیح و تحشیہ و تعلیقات'' اس کا ایک اچھا اڈیشن مرتّب کیا۔ مقدّمے میں ہندستانی اڈیشن کا جن الفاظ میں ذکر کیا ہے ان کو نقل کیا جا چکا ہے۔ مرتّب نے دعوا کیا ہے کہ اس دیوان کو متعدّد قلمی نسخوں کی مدد سے مرتّب کیا گیا ہے۔ کسی کتاب کو اگر متعدّد قلمی نسخوں کی مدد سے مرتّب کیا جائے تو اس صورت میں مرتّب کو سب سے پہلے یہ بتانا چاہیے کہ اس کتاب کے کس قدر مخطوطے ہیں، کہاں کہاں ہیں، ان کی خصوصیات کیا ہیں۔ ان مخطوطات کا مکمّل تعارف ہونا چاہیے تاکہ اگر کوئی دوسرا شخص اس کتاب پر کام کرنا چاہے تو اصل ماخذ تک پہنچ سکے۔

فاضل مرتّب نے تحقیق کے اس بنیادی اصول ہی کو نظر انداز کر دیا ہے۔ کسی قلمی نسخے کا تفصیل سے ذکر نہیں کیا ہے۔ یہ لکھا ہے کہ مجھ کو اتّفاق سے دیوانِ خاقانی کا ایک قدیم نسخہ مل گیا تھا۔ پھر بہت کوشش کے بعد چند اور مخطوطے حاصل کیے گئے۔ آخر میں دو تین حضرات کے نام دیے گئے ہیں کہ فلاں

فلاں حضرات کے نسخوں سے بھی فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ اگر آج کوئی شخص یہ معلوم کرنا چاہے کہ دیوانِ خاقانی کے جن قلمی نسخوں سے یہ متن تیار کیا گیا ہے وہ کہاں کہاں ہیں تو ممکن نہیں۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی واضح نہیں ہوتی کہ ان مختلف نسخوں کی قدر و قیمت کیا تھی۔ مرتّب نے کسی قلمی نسخے کے متعلق کوئی تصریح تو کی نہیں ہے اس لیے کچھ پتا ہی نہیں چلتا۔ ستم بالائے ستم یہ ہے کہ حواشی میں اختلافِ نسخ کو کسی حوالے کے بغیر لکھا ہے۔ تحقیق سے دل چسپی رکھنے والے سمجھ سکتے ہیں کہ یہ کتنی بڑی غلطی ہے۔

مرتّب نے ایک جدّت یہ فرمائی ہے کہ بیش تر قصاید پر وزن بھی درج کیا ہے، لیکن اس احتیاط کے ساتھ کہ کہیں تو سرے سے وزن ہی غلط ہے اور کہیں وزن درست ہے تو زحافات کا تعیّن غلط طور پر کیا گیا ہے۔ میں اس مضمون میں کچھ عروضی اغلاط پیش کروں گا، ان اغلاط کو دیکھ کر اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اصل کتاب کی ترتیب و تصحیح میں کیا کیا نہ ہوگا۔ ہندستان والے کم نظر، بدذوق، کم سواد اور زبان سے ناآشنا سہی لیکن جیسی عروضی غلطیاں فاضل مرتّب نے فرمائی ہیں ہندستان کا کوئی عروض سے دل چسپی رکھنے والا ایسی غلطیاں نہیں کرسکتا، میں نے ہر جگہ حوالے میں مرتّب کا درج کردہ وزن اور اس قصیدے کا مطلع نقل کیا ہے۔

اصل مضمون سے پہلے میں چاہتا ہوں کہ فاضل مرتّب کی ''تصحیح'' کے ایک دو نمونے ضرور پیش کروں جن سے اندازہ ہو سکے کہ کتاب میں کس قدر تحقیق، دیدہ وری اور چھان بین سے کام لیا گیا ہے۔ مرتّب نے شکوہ کیا ہے کہ ہندستانی اڈیشن میں بے حد اغلاط ہیں۔ میں مرتّب کے ''اصح'' اڈیشن کے صرف چند شعر پیش کرتا ہوں ان سے اندازہ ہوگا کہ جن باتوں پر ہندستانی مرتّب و ناشر کو طنز و تعریض سے نوازا گیا ہے اس دولت سے فاضل مرتّب بھی تہی داماں نہیں ہیں۔ غلط نگاری و غلط شماری کی ان کے یہاں بھی اتنی ہی بہتات ہے۔ مصرعوں کو بحر سے خارج کر دینے اور کچھ کا کچھ درج کرنے سے فاضل مرتّب نے بھی دریغ نہیں کیا ہے۔

صفحہ 814 پر ایک غزل ہے جس کا مطلع ہے:

الصبوح اے دل کہ ما بزم قلندر ساختیم   چوں مغاں از قلہ مے قبلۂ بر ساختیم

اسی غزل کا ایک شعر ہے:

شاہدان آتشیں آب دنداں آمدند   کاب کارو کار آبی را بہم در ساختیم

پہلا مصرع بحر سے خارج ہو گیا۔ ہندستانی اڈیشن غلطیوں کی پوٹ سہی لیکن اس میں یہ مصرع ضرور صحیح طور پر درج ہے۔

میانۂ صفت مرداں بدم چو گوہر تیغ　　چو نقطۂ زر ہم بر کرانہ باز آورد

(ص756)۔ یہاں بھی مصرعِ اوّل ساقط الوزن ہے۔ ہندستانی اڈیشن میں یہ کارگزاری بھی نہیں ہے۔

با او دلم بہ مہر و محبت نشانہ بود　　سیمرغ وصل را دل و جاں آشیانہ بود

ہفت صد ہزار سال بہ طاعت گزاشتیم　　امید من ز خلق بریں جاودانہ بود

(ص732)۔شعرِ ثانی کا مصرعِ اوّل حسبِ معمول بحر سے خارج ہے۔ ہندستانی اڈیشن میں یہ شعر درج ہی نہیں ہے۔ صفحہ ۷۹ پر ایک شعر اس طرح درج ہے:

رخش آئینہ است ترسم کہ بنالم و بہ گریم　　کہ زنگش

یہ شعر ہندستانی اڈیشن میں نہیں ہے۔ مرتّب صاحب نے اس پر کوئی نوٹ نہیں دیا ہے۔

خاقانی کا ایک معروف قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

ہر صبح پاے صبر وہ دامن در آورم　　پرگار عجز گرد دل و تن در آورم

اسی قصیدے کا ایک شعر ہے:

چوں کار عالم ست شتر گربہ من بہ کف　　گہ سجدہ گاہ ساغر روشن در آورم

ہندستانی اڈیشن کے مرتّب کرنے والے کتنے بدذوق تھے کہ انھوں نے مصرعِ ثانی کو اس طرح درج کیا ہے "گہ سبحہ گاہ ساغر رشن در آورم" لیکن اس موقعے پر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہندستانی تو لفظی صنعت گری کے شائق تھے ہی، اگر اس شعر میں ساغر کے مقابلے میں "شتر گربہ" کی رعایت سے صحیح لفظ سبحہ انھوں نے درج کیا ہے تو یہ تحقیق تھوڑی ہے، یہ تو اسی لفظ پرستی کا کرشمہ ہے کہ اتّفاق سے اس موقعے پر غلطی نہیں کی۔ خاقانی کا ایک اور مشہور قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

شب رواں چوں رخ صبح آئینہ سیما بینند　　کعبہ را چہرہ دراں آئینہ پیدا بینند

اسی قصیدے کا ایک شعر ایرانی اڈیشن میں (ص ۹۰ پر) اس طرح درج ہے:

ہارہ وا قصہ و قصہ آں راہ شویم　　کہ زبرگہ ش برکۂ برکۂ سینا بینند

مصرعِ ثانی کی موزونیت اور معنویت دونوں کو درجۂ شہادت حاصل ہو گیا۔

دیوان کی ترتیب میں اس بات کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے کہ کسی جگہ ہندستانی اڈیشن کے اختلاف کو خواہ وہ کتنا ہی معقول ہو درج نہ کیا جائے بل کہ اس کو قابلِ توجّہ ہی نہ سمجھا جائے اور یہ ظاہر کیا جائے کہ اس کو دیکھا ہی نہیں گیا۔ مثلاً یہ شعر:

بنیادِ عمر بریخ و من بر اساس عمر　　روزے ہزار قصر مہیا برآورم

ہندستانی اڈیشن میں ''روزے ہزار قصر مہنا برآورم'' ہے لیکن چوں کہ یہ ہندستانی اڈیشن کا اختلاف ہے اس لیے قرینِ صحت ہونے کے باوصف جگہ نہیں پا سکتا۔ یہ تو ضمنی طور پر چند اشعار معرضِ بحث میں آ گئے۔ اس مقالے کا اصل موضوع فاضل مرتّب کی عروضی بوالعجبیاں ہیں جو طلبہ کی گم راہی کا بڑا ذریعہ اور وسیلہ بن سکتی ہیں۔

بحر منسرح مثمن مطوی مجدوع　　مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

راہ نفسم بستہ شد از آہِ جگر تاب　　کو ہم نفسے تا نفسے رانم ازیں باب

(صفحہ 57)

مرتّب نے یہاں دو غلطیاں کی ہیں، ایک تو یہ کہ یہ قصیدہ بحر ہزج میں ہے، اس کو بحر منسرح میں بتایا ہے۔ دوسری یہ کہ زحافات کا صحیح طور پر تعیّن نہیں کیا ہے۔

عروض سے بالکل ناواقف شخص بھی بتا دے گا کہ اس قصیدے کا یہ وزن نہیں ہو سکتا۔ یہ قصیدہ بحر ہزج میں ہے اس کا وزن ہے مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل۔ ہزج مثمن اخرب مکفوف مقصور رکن آخر مفاعیل کے بجائے فعولن بھی ہو سکتا ہے یعنی مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف)۔

مرتّب نے ''مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات'' کو منسرح مثمن مطوی مجدوع'' لکھا ہے، یہ بھی درست نہیں۔ بحر منسرح کا اصل وزن ہے: مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مفعولاتُ — مستفعلن مطوی ہو کر مفتعلن ہو گا۔ اور مفعولاتُ مطوی موقوف ہو کر فاعلات رہے گا۔ اس طرح مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات (مرتّب کے تحریر کردہ وزن) کو (منسرح مثمن مطوی موقوف) کہیں گے نہ کہ (منسرح مثمن مطوی مجدوع) جیسا کہ مرتّب نے لکھا ہے۔ زحاف جدع کا مطلب تو یہ ہے کہ مفعولات کے دو سبب

خفیف کو ساقط کر کے وتد مفروق کے متحرک آخر کو ساکن کر دیں۔اس صورت میں مفعولات، لات رہے گا جو فاع سے بدل جائے گا، اس بنا پر مفتعلن فاعلات مفتعلن فاع کو منسرح مثمن مطوی مجدوع کہیں گے۔

بحر خفیف مسدس مخبون فاعلات مفاعلن فعلن

قلم بخت من شکستہ سر است موے در سر بہ طالع ہنر است

(صفحہ 65)

کیا اچھا ہوتا اگر مرتّب صاحب ''فاعلات مفاعلن فعلن'' سے اس قصیدے کے کسی مصرعے کی تقطیع بھی کر دیتے۔اس سے دو فائدے ہوتے، ایک تو یہ کہ غیر متعلّق وزن سے تقطیع کرنے کا گر معلوم ہو جاتا۔ دوسرے یہ کہ ایک نئے وزن کی سند ہاتھ آ جاتی۔

اس قصیدے کا وزن فاعلاتن مفاعلن فعلان ہے۔(بحر خفیف مسدس مخبون مقصور) رکن اوّل فاعلاتن سالم کے بجائے فعلاتن مخبون بھی آ سکتا ہے۔اسی طرح رکن آخر فعلن بہ سکونِ عین بھی ہو سکتا ہے اور فعلن بہ حرکتِ عین بھی آ سکتا ہے۔

فاضل مرتّب نے ایک اور غلطی یہ کی ہے کہ ''فاعلاتُ مفاعلن فعلن''، کو ''خفیف مسدس مخبون'' لکھا ہے۔گویا رکنِ آخر فعلن کو بھی مخبون مانا ہے۔اس کا غلط ہونا عیاں ہے۔مرتّب کے درج کردہ وزن میں رکنِ اوّل فاعلاتُ مکفوف ہے۔رکنِ دوم مفاعلن مخبون ہے اور رکنِ آخر فعلن (بہ سکونِ عین) ابتر ہے۔اگر فعلن بہ حرکتِ عین ہو تو پھر مخبون محذوف ہوگا۔مرتّب صاحب نے ان مختلف زحافات کو ایک زحاف مخبون میں سمو دیا ہے۔

بحر متقارب مثمن مقصور فعولن فعولن فعولن فعول

مرا صبح دم شاہد جاں نماید دم عاشق و بوے پاکاں نماید

(صفحہ 125)

یہ قصیدہ ''متقارب مقصور''، میں نہیں متقارب سالم میں ہے۔مطلعے کی تقطیع اس طرح ہوگی:

مراصب	جدم شا	ہدے جا	نماید
فعلون	فعولن	فعولن	فعولن
دمے عا	شق و بو	ی پا کا	نماید
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

بحر رمل مثمن مشکول مسبغ فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلیان

صفتے ست حسن اورا کہ بہ وہم در نیاید روشے ست عشق اورا کہ بہ گفت بر نیاید

(صفحہ 151)

یہاں فاضل مرتّب نے کئی غلطیاں کی ہیں (۱) رکنِ اوّل فعلاتن قرار دیا ہے۔ یہ قصیدہ 33 شعر کا ہے اور ان اشعار میں ایک مصرع بھی ایسا نہیں ہے جس کے جزوِ اوّل کی فعلاتن سے تقطیع کی جا سکے۔

(2) رکنِ آخر فاعلیان لکھا ہے، پورے قصیدے میں صرف ایک مصرع ایسا ہے جس کے ایک حشو میں فاعلیان کی گنجایش ہے۔ وہ مصرع یہ ہے (شوشہ نشاں منوچہر افق سپہر مملکت) لیکن پورے قصیدے میں ایک مصرع بھی ایسا نہیں ہے جس کا رکنِ آخر فاعلیان ہو۔

(3) رکنِ ثالث بھی فعلاتن لکھا ہے۔ لیکن پورے قصیدے میں کوئی مصرع ایسا نہیں ہے جس کا رکن سوم فعلاتن کے وزن پر ہو۔

(۴) مرتّب نے ''فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلیان' کو 'رمل مثمن مشکول مسبّغ'' لکھا ہے۔ اس میں فاعلیان تو مسبّغ ہے لیکن فعلاتن مشکول نہیں مخبون ہے، اس لیے ان کو 'رمل مثمن مخبون مسبّغ'' لکھنا چاہیے تھا فاعلاتن مشکول ہو کر فعلاتُ (بہ حرکتِ تا) رہے گا۔

اصل میں اس قصیدے کا وزن ہے فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن۔ رمن مثمن مشکول۔ فاعلاتن کے بجائے فاعلیان مسبّغ بھی آ سکتا ہے۔

مضارع مثمن اخرب محذوف مفعول فاعلاتن مفعول فاعلن

چوں آہ عاشق آمد صبح آتش معتبر سیماب آتشیں زد در بادبان اخضر

(صفحہ 187)

اس قصیدے میں ۱۴۷ اشعار ہیں۔ پورے قصیدے میں ایک مصرع ایسا نہیں ہے جس کا رکن آخر فاعلن کے وزن پر ہو۔ اس قصیدے کا صحیح وزن ہے مفعول فاعلات مفعول فاعلات۔ مطلعے کی تقطیع اس طرح ہوگی:

چواہ	عاشقامد	صحات	شے معتبر
فعلون	فاعلاتن	مفعول	فاعلاتن
سیماب	اآتش زد	درباد	بان اخضر
فعول	فاعلاتن	مفعولن	فاعلاتن

متقارب مثمن مقصور فعولن فعولن فعولن فعول

دریں دام گہ ارچہ ہمدم ندارم بحمداللہ از ہیچ غم غم ندارم

(صفحہ 216)

یہاں بھی فاضل مرتّب نے رکنِ آخر ندارم کو فعول کا ہم وزن سمجھا ہے۔ یہ قصیدہ ''متقارب مثمن مقصور'' میں نہیں۔ متقارب مثمن سالم میں ہے۔

ص 272 پر ایک قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

روزم فروشد از غم ہم غم خورے ندارم رازم برآمد از دل ہم دلبرے ندارم

اس قصیدے کا وزن نہیں لکھا گیا ہے۔

متقارب مثمن مقصور فعولن فعولن فعولن فعول

بہ درد دلم کاشنائے نہ بینم ہم از درد دل را دوائے نہ بینم

(ص 310)

یہ قصیدہ بھی ''متقارب مقصور'' کے بجائے ''متقارب سالم'' میں ہے۔ ملاحظہ ہو:

بدردے	دلم کا	شنائے	نبینم
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

نبینم	دوائے	دول را	ہم زور
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

مذکورۂ بالا قصیدے کے بعد ہی ایک قصیدہ بہ عنوان ''در مرثیۂ اہلِ خانۂ خود'' ہے۔اس قصیدے کا مطلع ہے:

بے باغِ رخت جہاں مبینام بے داغ غمت رواں مبینام

اس کے متعلّق لکھتے ہیں ''ایضاً در ہماں بحر'' جس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ قصیدہ بھی ''متقارب مقصور ہے اور یہ غلط محض ہے۔ یہ قصیدہ ''ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور'' میں ہے۔اس کا وزن ہے مفعول مفاعلن مفاعیل۔ مطلع کی تقطیع ملاحظہ ہو:

مبینام	رخت جہا	بے باغ
مفاعیل	مفاعلن	مفعول
مبینام	غمت روا	بے داغ
مفاعیل	مفاعلن	مفعول

بحر رمل مسدس مقصور فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

بہ خراساں شوم انشاء اللہ آں رہ آساں شوم انشاء اللہ

(ص 413)

یہ قصیدہ ۲۹ شعر کا ہے۔اس قصیدے میں ایک مصرع ایسا نہیں ہے جو مرتّب صاحب کے درج کردہ وزن کے مطابق ہو۔اس قصیدے کے ہر مصرعے کا رکن اوّل یا فعلاتن ہے یا فاعلاتن، رکن ثانی صرف فعلاتن ہے اور رکنِ آخر یا فعلن ہے یا فعلان۔اس کا وزن اس طرح درج کرنا چاہیے تھا:

فاعلاتن فعلاتن فعلن

فعلاتن فعلان

ہزج مسدس مکفوف محذوف مفاعیلن مفاعیلن فعولن

ضماں دار سلامت شد دل من   کہ دارالملک عزلت ساخت مسکن

(ص 323)

وزن تو صحیح ہے لیکن زحافات کا تعیّن صحیح نہیں ہے۔ مرتّب نے اس وزن کو ''ہزج مسدس مکفوف محذوف'' لکھا ہے حالاں کہ عام آدمی بھی یہ سمجھ سکتا ہے کہ ''مفاعیلن مفاعیلن فعولن'' میں دو رکن (مفاعیلن) تو سالم ہیں صرف ایک فعولن مزاحف ہے۔ پھر اس میں دو زحاف مکفوف اور محذوف کیسے آجائیں گے۔ پھر یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ بحر ہزج کا رکن سالم مفاعیلن مکفوف ہو کر مفاعیلُ (بہ ضمِ لام) رہتا ہے۔ وہ یہاں کہاں ہے۔

اس وزن میں صرف ایک رکن مزاحف ہے جو مکفوف نہیں محذوف ہے۔ لہٰذا اس وزن کو ''ہزج مسدس محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

ہزج مسدس اخرب محذوف مفعول مفاعلن فعولن

اے نائب عیسی از دو مرجاں   وے کردہ ز آتش آبِ حیواں

(ص 82)

فاضل مرتّب نے ''مفعول مفاعلن فعولن'' کو ''اخرب محذوف'' لکھا ہے۔ مفعول اخرب ہوا، فعولن محذوف ہوا۔ رہا مفاعلن، غالباً اس کو بھی مرتّب صاحب نے اخرب یا محذوف سمجھ لیا ہے۔ حالاں کہ یہ مقبوض ہے۔ اس بنا پر اس وزن کو ''ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

بحر رمل مسدس مخبون مقصور فعلاتن فعلاتن فعلن

نہ ز دولت نظرے خواہم داشت   نہ ز سلوت اثرے خواہم داشت

(ص 84)

مرتّب نے رکن آخر فعلن کو مقصور قرار دیا ہے۔ یہ نئی تحقیق ہے۔ میں آج تک یہی سمجھتا تھا کہ فعلن بہ حرکتِ عین مخبون محذوف ہوتا ہے اور بہ سکونِ عین ابتر یا مشعت محذوف کہلاتا ہے۔ یہ بھی واضح کر دوں کہ اس قصیدے کے مطلع اور جملہ مصاریع ثانی کی تقطیع ''فعلاتن فعلاتن فعلان'' سے ہوگی۔

"بحر خفیف۔فاعلات مفاعلن فعلن

راحت از راہ دل چناں برخاست　　که دل اکنوں ز بند جاں برخاست

(ص 71)

یہاں بھی مرتّب صاحب نے اسی جدّت سے کام لیا ہے جس کا اس سے پہلے بھی مظاہرہ فرما چکے ہیں یعنی رکنِ اوّل فاعلن کے بجائے فاعلات لکھا ہے۔

لیکن اس سے زیادہ دل چسپ بات یہ ہے کہ اس وزن کو زحافات سے معرّا فرض کر کے صرف "بحر خفیف" لکھنے پر اکتفا کیا ہے۔گویا یہ سالم بحر ہے۔اس ستم ظریفی کی جس قدر داد دی جائے کم ہے۔

صفحہ ۲۹۷ پر ایک قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

رہ روم مقصد امکاں بہ خراساں یابم　　تشنہ ام مشرب احساں بہ خراساں

مرتّب نے اِس کا وزن (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات) لکھا ہے۔اس قصیدے کے بعد ہی ص 303 پر ایک قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

آں پیر ما کہ صبح لقاے ست خضر نام　　ہر صبح بوے چشمۂ خضر آیدش زرگام

اِس کے ذیل میں لکھا ہے: "ایضاً در ہماں بحر" جس کا مطلب یہ ہوا کہ گویا اِس قصیدے کا وزن بھی "فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات" ہے اور اِس کا غلط ہونا عیاں ہے۔ اِس قصیدے کا وزن ہے: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات۔مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور۔

صفحہ ۴۱۴ پر ایک قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے:

اے در عجم سلالۂ اصل کیاں شدہ　　وے در عرب زبیدۂ اہل زماں شدہ

مرتّب نے اِس قصیدے کا وزن لکھا ہے: "مجتث مثمن مخبون مقصور۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات" کتاب کے شروع میں ایک صفحے کا غلط نامہ بھی موجود ہے۔ اِس غلط نامے میں یہاں مجتث کے بجائے مضارع لکھنے کی ہدایت کی گئی ہے۔اگر غلط نامے کی ہدایت کے بہ موجب تصحیح کر لی جائے تو یہ صورت ہوگی:

''بحر مضارع مثمن مخبون مقصور۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات''

اور اِس کا غلط ہونا عیاں ہے۔ یہ بحر مجتث ہی ہے جس کا خواہ مخواہ مضارع بتایا گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ فاضل مرتّب کو عروض سے کچھ زیادہ دل چسپی نہیں ہے ورنہ صحیح کو غلط اور غلط کو صحیح لکھنے کی نوبت نہ آتی۔

اِس سے زیادہ دل چسپ بات یہ ہے کہ مرتّب نے اس قصیدے کا وزن ''مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات'' لکھا ہے جو غلط ہے۔ انھوں نے بحر مجتث کو بحر مضارع تر لکھ دیا۔ لیکن وزن کو بدلنے کی زحمت گوارا نہیں فرمائی۔ یہ قصیدہ بحر مضارع میں ہے۔ اس کا زن ہے مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف) ملاحظہ ہو:

اے درع	جم سلال	ی اصلے ک	یا شدہ
مفعولُ	فاعلاتُ	مفاعیلُ	فاع لن
وے درع	رب زبید	ی اہلے ز	ماشدہ
مفعولُ	فاعلاتُ	مفاعیلُ	فاع لن

''بحر مضارع مثمن مکفوف محذوف۔ مفعولُ فاعلاتُ مفاعیل فاعلن

دل صید زلف اوست بہ خوں درنکوتر ست   واں صید کانِ اوست نگوں ضرور ہو

مرتّب نے صرف ''مکفوف محذوف'' لکھا ہے۔ حالاں کہ اس بحر میں تین زحاف آئے ہیں۔ مفعول اخرب ہے۔ فاعلات اور مفاعیل مکفوف ہیں اور فاعلن محذوف ہے۔ اِس لیے ''بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

علاوہ ازیں رکن آخر فاعلن کے بجائے فاعلات بھی آئے گا بل کہ اس قصیدے کے تمام مصرع ہائے ثانی میں فاعلات ہی آئے گا صرف بعض مصاریع اوّل میں فاعلن کی گنجایش ہے۔ یہ تشریح بھی ضروری تھی۔ اِس وزن کو اِس طرح لکھنا چاہیے تھا:

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیل فاعلات فاعلن

''بحر مجتث اخرب۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

عروس عافیت انگہ قبول کرد مرا — کہ عمر بیش بہا را دمش بہ شہر بہر

مرتّب نے صرف ''مجتث اخرب'' لکھا ہے۔ حالاں کہ زحاف اخرب بحر مجتث میں آتا ہی نہیں ہے۔ اس وزن میں مفاعلن اور فعلاتن مخبون ہیں۔ فعِلن (بہ حرکت عین) مخبون محذوف ہے۔ اور بہ سکونِ عین ابتر۔ مرتّب صاحب نے اختصار کا یہ کمال دکھایا کہ سارے زحافات کو ایک ہی زحاف اخرب میں سمو دیا۔

''بحر رمل مثمن مقصور۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن''

جوشن صورت رہا کن در صف مرداں درآ — دل طلب کر، دار ملک دل تواں شدہ

اِس وزن میں کوئی رکن ''مقصور'' نہیں ہے۔ مرتّب نے فاعلن کو مقصور سمجھا ہے۔ حالاں کہ یہ، محذوف ہے۔ فاعلاتن مقصور ہو کر فاعلات رہے گا ''بحر رمل مثمن محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

''بحر ہزج مسدس مقصور۔ مفاعیلن مفاعیلن فعولن

فلک کژ رو تر ست از خط ترسا — مرا دارد مسلسل راہب آساں شدہ

یہاں بھی وہی غلطی ہے فعولن مقصور نہیں محذوف ہے۔ مفاعلین مقصور ہو کر مفاعیل (بہ سکونِ لام) رہے گا۔ مرتّب کو ''ہزج مسدس محذوف'' لکھنا چاہیے تھا۔

بحر منسرح سالم۔ مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

عشق بیفشرد پا بر نمط کبریا — برد بہ دست نخست ہستی ما را زما

(ص 38)

فاضل مرتّب نے اس وزن کو ''منسرح سالم'' لکھا ہے اور اس غلط شماری کی داد نہیں دی جا سکتی۔ عروض سے ابتدائی واقفیت رکھنے والے بھی جانتے ہیں کہ بحر منسرح سالم فارسی و اردو میں مستعمل نہیں کیوں کہ اس کے رکن آخر کا حرف آخر متحرک ہے۔ مرتّب نے جو وزن لکھا ہے وہ ''منسرح مثمن مطوی موقوف'' ہے۔

بحر منسرح مثمن سالم۔ مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

زد نفس سر بہ مہر صبح ملمع نقاب　　خیمۂ روحانیاں گشت معنبر طناب

(ص 42)

یہاں بھی وہی غلطی ہے کہ منسرح مطوی موقوف کو ''منسرح سالم'' لکھا ہے۔

صفحہ 45 پر اسی غلطی کی تکرار کی گئی ہے، لکھتے ہیں:

''بحر منسرح مثمن سالم۔ مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات۔''

معلوم نہیں مرتّب صاحب نے کس توقّع پر یہ عروضی ذمّے داری اپنے سر لی کہ وزن درج ضرور کیا جائے خواہ مآل کچھ ہو۔

بحر مجتث مثمن اخرب۔ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

مرا ز ہاتف ہمت رسد بہ گوش خطاب　　کزیں رواق طنینی کہ می رود دریاب

(ص 49)

مرتّب صاحب اس سے پہلے بھی زحاف اخرب کو بحر مجتث میں شامل کر چکے ہیں۔ حالاں کہ اس زحاف کو بحر مجتث سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ مرتّب صاحب کو اتنا تو معلوم ہی کر لینا چاہیے تھا کہ یہ زحاف اس بحر میں آتا بھی ہے یا نہیں۔ یہی غلطی صفحہ ۳۰ پر موجود ہے۔ وہاں بھی ''مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن'' کو ''بحر مجتث مثمن اخرب'' لکھا ہے۔

بحر ہزج مسدس اخرب　مفعول مفاعلن فعولن

صبحِ ست کماں کش اختراں را　　آتش زدہ آب پیکراں را

(ص 33)

مرتّب صاحب نے زحافات کے تعیّن میں غلطی کی ہے۔ مفاعیلن اخرب ہو کر مفعولُ، مقبوض ہو کر مفاعلن اور محذوف ہو کر فعولن رہے گا۔ اس طرح ان کے درج کردہ وزن ''مفعول مفاعلن فعولن'' کو ''ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف'' کہنا صحیح ہوگا۔

بے شمار غلطیوں میں سے چند اغلاط کی طرف اشارہ کیا گیا۔اس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ یہ مجموعہ طلبہ کے لیے کس قدر گمراہ کن ہوسکتا ہے۔صفحہ 562 سے ''قطعات وقصائد صغار و مراثی'' شروع ہوتے ہیں۔اس حصّے میں بعض قطعات یا قصائد و مراثی کے وزن درج کیے گئے ہیں، لیکن بیش تر کو یوں ہی چھوڑ دیا گیا ہے۔مثلاً صفحہ 562 پر ایک قطعہ یا قصیدہ ہے جس میں کل 15 شعر ہیں۔اس پر وزن درج ہے لیکن اس کے بعد صفحہ 576 تک کسی قطعے یا قصیدے پر وزن درج نہیں ہے۔اس میں اس بات کا کچھ لحاظ نہیں رکھا گیا ہے کہ جس قصیدے یا قطعے میں شعر کم ہوں اس کا وزن نہ لکھا جائے اور جس میں شعر زیادہ ہوں اس کا وزن لکھ دیا جائے۔بس کسی اصول کے بغیر دو چار جگہ وزن لکھ دیا۔باقی سب کا خانہ خالی چھوڑ دیا۔صفحہ 576 پر ایک قطعے کا وزن لکھا گیا ہے۔پھر صفحہ 623 پر ایک مرثیے کا وزن درج کیا گیا ہے۔اس کے بعد صفحہ 692 تک وزن کا خانہ خالی ہے۔صفحہ 693 سے غزلیں شروع ہوجاتی ہیں جو اس دار و گیر سے محفوظ ہیں، یعنی حصۂ غزلیات کو مرتّب صاحب نے بحر و وزن کی قید سے آزاد ہی رکھا ہے اور یہ اچھا ہی کیا۔

(ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، اپریل 1960، جلد 7، شمارہ 12، ص 21 تا 27)

OOO

فیضؔ کی شاعری

فیض احمد فیضؔ بعض خصوصیات کے لحاظ سے جدید شعرا میں خاص حیثیت کے مالک ہیں۔ پسندیدگی و شہرت کے لحاظ سے بھی وہ اِس صف کے ممتاز ترین شاعر مانے جاتے ہیں۔ کبھی کبھی شہرت کا تعلّق شاعری کے بجائے اُن خاص حالات سے بھی ہوتا ہے جو شاعر کے گرد و پیش کارفرما ہوتے ہیں۔ فیضؔ کی شہرت میں اُن کے کلام سے زیادہ اُن حالات کو دخل رہا ہے جو ایک زمانے میں ہندستان کی ادبی فضا پر محیط تھے اور اُن حالات کو بھی جن سے وہ براہِ راست دوچار ہوئے، جن کے نتیجے میں قید و بند کی آزمایشوں سے گزرے اور جن کے زیرِ سایہ گرمیِ گفتار اور سوزِ بیان کی مقبولِ عام دولت حاصل کی۔

اِس میں شک نہیں کہ گرد و پیش کے محرکات اور شاعر کی داستانِ زندگی کے وہ رُخ جو ہمارے سامنے موثّر انداز سے رونما ہوتے ہیں، شاعرانہ تخلیقات کی رمزیت اور پس منظر کو واضح کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ لیکن اِس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ تاثیر، معیار، ابدیت، یہ وہ عناصر ہیں جو دوسرے راستوں سے شاملِ داستان ہوتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ کسی شاعر کے یہاں گرد و پیش کے حالات کی ترجمانی ہو۔ اشعار کی تصویروں میں وقت کے تقاضے، ماحول کے اثرات اور معاشرتی تصادمات کا عکس ہو، لیکن محض اِن چیزوں کے وجود سے یہ لازم نہیں کہ اس کے یہاں تاثیر و شعریت کی وہ خوبیاں بھی ہوں جو زندگیِ جاوید کی بشارت دیتی ہیں۔

اِس کے بعد یہ دیکھنا اِس سے بھی زیادہ ضروری ہے کہ جن سیاسی و سماجی محرکات کے نتیجے میں شاعر کے افکار الفاظ کا لباس پہن کر جلوہ فروش ہیں، اگر کوئی شخص اُن سے اِس حد تک نہ واقف ہو، جس حد تک کسی محقق یا سوانح نگار کو ہونا چاہیے، اُس صورت میں کیا وہ شخص اُن افکار و خیالات سے اُتنا ہی متاثر

ہوسکتا ہے؟ اگر کسی شاعر کا کلام صرف سیاسی مسائل کی تعبیر و تشریح یا ان کے زیرِ سایہ تاثر نگاری پر مشتمل ہو، اور اِس کے یہاں دل کشی و تاثیر کے عام عناصر کا اثر اتنا کم ہو کہ اِن تصوّرات کی آمیزش کے بغیر تاثیر کے جوہر عیاں نہ ہوسکیں، تو یہ بات کمالِ شاعری کے نقطۂ نظر سے محلِ نظر ہوگی۔

اِن امور کے ساتھ ساتھ اتنا ہی اہم ایک اور پہلو ہے جسے طرزِ ادا کہتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ خیال کو اوّلیت حاصل ہے لیکن شاعری میں یہ اوّلیت اُس وقت تک ناقص رہتی ہے جب تک کہ مناسب اندازِ بیان سے مرکّب نہ ہو۔ ان چند اصولی باتوں کو پیشِ نظر رکھ کر فیضؔ کی شاعری کے مختلف پہلوؤں پر غور کرنا زیادہ نتیجہ خیز ہوگا۔

فیضؔ کے کلام کو شروع سے آخر تک پڑھنے پر محسوس ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں کسی مکتبِ خیال کی عریاں ترجمانی نہیں ہے۔ وہ ایک خاص فلسفۂ حیات کو مانتے ہیں اور اِسی صداقت کے ساتھ کہ دار و رسن کی ہیبت ناکی بھی ان کو متزلزل نہ کرسکی، لیکن شاعری میں اِس کا اظہار برہنہ گفتاری کے ساتھ نہیں ہوا ہے۔ یہ دراصل اُن کے مزاج اور ابتدائی ذہنی کیفیات کا نتیجہ ہے۔ 'نقشِ فریادی' میں اُنھوں نے ابتدائی کلام بھی شامل کردیا ہے جس کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کے یہاں شروع میں خالص رومانی تصوّرات کارفرما تھے۔ آہستہ آہستہ وہ سیاسی تصوّرات میں مدغم ہوتے گئے۔ سیاسی اعتبار سے وہ جس قدر پختہ خیال ہوتے گئے اِسی نسبت سے رومانیت کے تہ نشیں عناصر کم ہوتے گئے، لیکن لہجے اور اندازِ سخن میں رومانیت کی داخلی کیفیتیں شامل رہیں، جس سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ سماجی کشاکش کے دل شکن خیالات رومانی عناصر سے آمیز ہوکر دل کشی کا آب و رنگ حاصل کرتے گئے۔ 'نقشِ فریادی' میں ایک نظم ہے 'مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ' اِسی نظم سے اُن کی شاعری کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے جس میں رومانیت محض اندازِ بیان کو رنگین بنانے اور شگفتگی کے عناصر شامل کرنے کا کام دیتی ہے۔ سیاسی مسائل اصل موضوع قرار پاتے ہیں۔ شاعر کی ساری توجہ سیاسی حوادث پر مرکوز ہوجاتی ہے۔

اُن کی ایک قابلِ ذکر خصوصیت جس سے اُن کا رومانیت آمیز اسلوب اور دل کش ہوگیا ہے، رجائیت اور اُمید آفرینی ہے۔ سیاسی جدوجہد میں قدم قدم پر ناکامی، قید و بند کی افتاد، شدید ردِّ عمل، یہ ایسے عوامل ہیں کہ لاکھ ضبطِ اضطراب سے کام لیا جائے، اِن کی زہرناکی اندازِ بیان کی حلاوت میں تلخیوں کا زہر گھول ہی دیتی ہے لیکن فیضؔ کے یہاں ایسے مقامات کم ہیں جہاں جذبے کی شدّت نرمیِ گفتار کو

آنکھیں دکھا رہی ہو اور کلام میں افسردگی کی لہریں تہ نشیں ہوں۔ اُن کا ایک قطعہ ہے:

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے
زباں پہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے
ہر ایک حلقۂ زنجیر میں زباں میں نے

زبان پر مہر لگ جانے کے بعد ہر حلقۂ زنجیر سے وہی صدا بلند ہو اور انگلیاں اپنے ہی خون میں ڈبو کر نقوشِ فکر میں رنگ بھرا جائے، یہی وہ اندازِ سخن ہے جس کے اثر سے بات دل میں اُتر کر شریکِ فکر و خیال ہو جاتی ہے۔

فیضؔ کے یہاں رومانی عناصر اتنے تہ نشیں ہیں کہ اگر وہ سیاسیات کے پھیر میں نہ پڑ جاتے، تو اچّھے رومانی شاعر ہو سکتے تھے۔ اِس میں شک نہیں کہ سیاسی خیالات کی آمیزش نے ایک خاص طبقے میں ان کی شہرت کا دائرہ بہت وسیع کر دیا، لیکن اگر وہ صرف رومانی شاعر ہوتے تو اس صورت میں خواہ ان کی شہرت اِس قدر نہ ہوتی لیکن اُن کا مرتبہ زیادہ بلند ہوتا اور اُن کی شاعری تاثیر و دل کشی کے اعتبار سے زیادہ پُر خلوص اور زیادہ پُر اثر ہوتی۔ نیز رومانی شاعری کا جو دائرۂ خاص ہے وہ اِس میں بلند درجہ حاصل کر سکتے تھے۔ اس بات کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ اُن کی خالص سیاسی نظموں میں جگہ جگہ ایسے ٹکڑے مل جاتے ہیں جن میں رومانیت کا رنگ بہت گہرا ہوتا ہے، یہ بند نظم کے باقی حصّوں کے مقابلے میں زیادہ دل کش ہوتے ہیں۔ ایک دو مثالوں سے اِس کا اندازہ ہوگا۔

آج پھر حسنِ دل آرا کی وہی دھج ہوگی وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر
رنگِ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار صندلی ہاتھ پہ ہلکی سی حنا کی تحریر

جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں ٹمٹماتا ہے وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی

چمک اُٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے   کہ اب سحر ترے رُخ پر بکھر گئی ہوگی

شاعری میں زورِ بیان کی بڑی اہمیّت ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ اگر لطیف و پاکیزہ تشبیہات بھی ہوں تو حسنِ کلام کئی گنا بڑھ جاتا ہے۔ فیضؔ کی متعدّد نظموں کے بعض حصّے اِن محاسن سے آراستہ ہیں۔ اِن حصّوں میں مرصّع نگاری کا کمال نظر آتا ہے، مثلاً:

تیرگی ہے کہ امنڈتی ہی چلی آتی ہے   شب کی رگ رگ سے لہو پھوٹ رہا ہو جیسے
چل رہی ہے کہ اس انداز سے نبضِ ہستی   دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے

یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسارِ سحر
صبح ہونے ہی کو ہے اے دلِ بے تاب ٹھہر

بہت سیہ ہے یہ رات
اسی سیاہی میں رونما ہے
وہ نہرِ خوں جو مری صدا ہے
اسی کے سایے میں جلوہ گر ہے
وہ موجِ زر جو تری نظر ہے

مندرجۂ بالا مثالوں سے اندازہ ہوا ہوگا کہ رنگینی و دل کشی، شگفتہ بیانی اور نزاکتِ تعبیر کے اعتبار سے اُن کے یہاں بہت سی وہ خوبیاں ہیں جو ایک اچّھے سخن گو کے یہاں ہونا چاہئیں۔ لیکن جیسا کہ آغازِ مضمون میں کہا جا چکا ہے ان تمام محاسن کے باوصف مجموعی طور پر اُن کی شاعری کا مرتبہ کچھ زیادہ بلند نہیں ہے۔

سب سے پہلی خامی جو پسندیدگی، تاثیر اور معیار کے راستے میں حجاب درمیاں کا کام دیتی ہے، غیر مانوس اور غلط تشبیہیں اور استعارے اور غیر متناسب صفاتی الفاظ کا استعمال ہے۔ اس عدمِ تناسب اور غیر مانوس اندازِ بیان کا رنگ اس حد تک گہرا ہے کہ ایسی نظموں میں خیال کی لطافت اور طرزِ اظہار کی دل کشی بہت مدھم پڑ گئی ہے۔ یہ پہلو زیادہ تکلیف دہ اُس وقت ہوتا ہے جب کسی نظم کے بعض اجزا ہر لحاظ سے عمدہ ہوتے ہیں، لیکن بعض اجزا کی مندرجہ بالا خامیاں مجموعی طور پر نظم کو مجروح کر دیتی ہیں۔ صفات کے استعمال میں مخصوص نسبت اور استعارہ وتشبیہ میں وجہِ جامع کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ اگر اِن چیزوں کا

لحاظ نہ رکّھا جائے تو پھر تشبیہ و استعارہ ہو یا صفات، اِن میں اِس حد تک نامانوس رنگ آ جاتا ہے کہ ذہن کو قبول کرنے میں تکلّف ہوتا ہے۔ نئی نئی تشبیہوں کا ضرور اضافہ ہونا چاہیے کہ اِن سے زبان و بیان کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ لیکن اِس بات کا لحاظ رکھنا بہت ضروری ہے کہ جدّت طرازی مستقل خامیوں کی امین نہ بن جائے۔ بعض مثالوں سے اِس کی وضاحت ہو سکے گی:

ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں
فکرِ دل داریِ گلزار کروں یا نہ کروں
اس در سے بہے گا تری رفتار کا سیماب
طپش کی آتشِ جرار کہاں سے لاؤں
آ جاؤ میں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال
دشمن لہو سے رات کی کالک ہوئی ہے لال
گر رہی ہے تری دل دارنظر کی شبنم
مشتعل ہو کے اُٹھیں گے ابھی وحشی سایے
آ جاؤ مست ہو گئی میرے لہو کی تال
اس بزم میں اپنی مشعلِ دل بسمل ہے تو کیا رقصاں ہے تو کیا

خط کشیدہ مرکّبات میں صفات و تشبیہات کا صرف بہت غیر متناسب ہے۔ وہ الفاظ جو جان دار اشیا کے ساتھ بہ طورِ صفت آتے ہیں، اِن کو کسی قرینے کے بغیر بے جان اشیا کی صفت قرار دینی ایسی خامی ہے جس سے اندازِ بیان کی خوبی ختم ہو جاتی ہے، مثلاً آخری مصرعے کو لیجیے، اِس میں دل کی مشعل کو بسمل بنایا گیا ہے۔ لفظ بسمل بہ طورِ صفت جان دار اشیا کے ساتھ بولا جاتا ہے اِس کو مشعل سے متعلّق کر دینا خوش مذاقی کا خون کرنا ہے۔ فیضؔ کی نظموں میں قدم قدم پر نہایت غیر مانوس صفات اور بے جوڑ تشبیہات ملتی ہیں جن کے سبب سے اُن کی بیش تر نظمیں حسنِ بیان کے بعض عناصر سے بالکل معرّا ہو کر رہ گئیں۔

متعدّد نظموں میں طرزِ ادا کے لحاظ سے بے حد غیر مانوس اندازِ بیان کارفرما ہے جس سے ذہن اِس کی پیچیدگی میں اِس حد تک اُلجھ جاتا ہے کہ تاثیر کی دل فریبیاں اُچٹتی ہوئی نگاہ بن کر رہ جاتی ہیں۔ ان کی بعض اچھی نظمیں محض اس بنا پر کہ اِن میں بعض مقامات پر بے حد غیر مانوس طرزِ اظہار سے کام لیا گیا ہے،

دل کشی و تاثیر کے جوہر سے تہی داماں ہو کر رہ گئی ہیں۔ یہ عیب دراصل اُردو کے اسالیبِ بیان پر قابو یافتہ نہ ہونے، زبان و بیان کی مزاجی کیفیت کے احساس سے بے نیاز رہنے اور انگریزی طرزِ بیان کا لفظی ترجمہ کر دینے کا نتیجہ ہے۔ مثال کے طور پر اُن کی ایک نظم ''درد آئے گا دبے پاؤں'' کے بعض حصے دیکھیے :

اور کچھ دیر میں جب پھر مرے تنہا دل کو   فکر آئے گی کہ تنہائی کیا چارہ کرے
درد آئے گا دبے پاؤں لیے سُرخ چراغ   وہ جو اک درد دھڑکتا ہے کہیں دل سے پرے
شعلۂ درد جو پہلو میں چمک اُٹھے گا   دل کی دیوار پہ ہر نقش دمک اُٹھے گا
مشتعل ہو کے اُٹھیں گے ابھی وحشی سایے   یہ چلا جائے گا رہ جائیں گے باقی سایے
رات بھر جن سے ترا خون خرابہ ہوگا
لاؤ سلگاؤ کوئی جوشِ غضب کا انگار   طیش کی آتشِ جرار کہاں سے لاؤں
وہ دہکتا ہوا گلزار کہاں سے لاؤں   جس میں گرمی بھی ہے حرکت بھی توانائی بھی

مندرجۂ بالا اجزا کو پڑھنے کے بعد اندازہ ہوسکتا ہے کہ غیر مانوس اندازِ بیان تاثیر و دل کشی کو ختم کر کے نفسِ خیال کو کس حد تک ژولیدہ بیانی کے رنگ میں ڈبو سکتا ہے۔ فیضؔ کی وہ خصوصیت جو عام طور سے نئے شعرا میں کم یاب ہے، اس کا دل کش غزلیہ لب و لہجہ ہے۔ یہی بات مجازؔ میں بھی تھی، لیکن مجازؔ کے یہاں رنگینی و دل کشی زیادہ ہے اور اس کا راز قدرتِ کلام اور مانوس طرزِ ادا میں پنہاں ہے۔ مجازؔ کے مقابلے میں فیضؔ کی شاعری بالکل تجرباتی شاعری معلوم ہوتی ہے۔ ذیل میں 'زنداں نامہ' سے ایک اور نظم نقل کرتا ہوں جس سے مزید وضاحت ہوگی کہ طرزِ بیان کا اُلجھاؤ بے کیفی و بے اثری کے ساتھ نفسِ خیال کو اس حد تک دھندلا دیتا ہے کہ ذہن اُکتا جاتا ہے۔ نظم کا عنوان ہے 'دریچہ':

گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے پر
ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لیے
ہر ایک وصلِ خداوند کی اُمنگ لیے
کسی پہ کرتے ہیں ابرِ بہار کو قرباں
کسی پہ قتل مہِ تاب ناک کرتے ہیں

کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دو نیم
کسی پہ بادِ صبا کو ہلاک کرتے ہیں

ہر آئے دن یہ خداوندگانِ مہر و جمال
لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں
اور آئے دن مری نظروں کے سامنے ان کے
شہید جسم سلامت اُٹھائے جاتے ہیں

صلیب پر مہ تاب ناک کو قتل کرنا، اس پر شاخسارِ دو نیم کا سرمست ہونا، بادِ صبا کو ہلاک کرنا، ابرِ بہار کو قربان کرنا، صلیب کا وصلِ خداوند کی اُمنگ لیے ہوئے ہونا، خداوندگانِ مہر و جمال کے شہید جسم اور پھر شہید جسموں کا سلامت اُٹھایا جانا، یہ سب انگریزی سے بہ راہِ راست ترجمہ کر دینے والا انداز ہے اور اس کی بے اثری ظاہر ہے۔ اِس نظم سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ استعارے میں اگر انتقالِ ذہن کی رعایت نہ ہو (جو وجہِ جامع کے توسط سے ہوتی ہے) تو اِس سے توضیحِ خیال کے روشن چہرے پر اہمال و ژولیدگی کے گہرے پردے پڑ جاتے ہیں۔ اُن کی متعدد نظموں میں ایسے اجزا ملتے ہیں جن میں اندازِ بیان اور حسنِ تعبیر کی خوبیاں پورے طور پر موجود ہوتی ہیں، چوں کہ وہ ابتدا ہی سے رومانی عناصر سے قریب تر رہے ہیں، اِس لیے اندازِ بیان کی دل کشی کی جھلکیاں نظر آ جاتی ہیں۔ لیکن انگریزی کے اسالیبِ بیان اُن کے ذہن پر اِس بُری طرح چھائے ہوئے ہیں کہ ساری خوبیاں اِن کے سامنے ماند پڑ جاتی ہیں۔
فیض کے یہاں حسنِ بیان کے لحاظ سے ایسی پاکیزہ مثالیں ملتی ہیں:

شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
جا بہ جا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے

یوں صبا پاس سے گزرتی ہے جیسے کہ، دی کسی نے پیار کی بات
صحنِ زنداں کے بے وطن اشجار سرنگوں محو ہیں بنانے میں

دامنِ آسماں پہ نقش و نگار

اِن اقتباسات سے اُن کی صلاحیت کا اندازہ ہوسکتا ہے۔ یہ پہلو اِس اعتبار سے خاص طور پر محلِ نظر ہے کہ کسی نظم کے ناقص حصّے پوری نظم کو حسن و خوبی سے محروم کر دیتے ہیں۔ ایسی بے راہ روی اِس لحاظ سے زیادہ مضرّت رساں اور قابلِ اعتراض ہے کہ فیضؔ مشہور شعرا کی تقلید نئے شاعروں کے لیے دل چسپ مشغلہ ہوتی ہے اور وہ چوں کہ زبان و بیان کی ضروری معلومات سے عام طور پر بے بہرہ ہوتے ہیں، اِس لیے ایسی بے نیازیاں بہت سے نئے شاعروں کی بے راہ روی کا ذریعہ بن جاتی ہیں مثلاً فیضؔ کی ایک نظم ہے ''اے روشنیوں کے شہر'' اُس کے یہ بند دیکھیے:

سبزہ سبزہ سوکھ رہی ہے پھیکی زرد دوپہر دیواروں کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا زہر
دور اُفق تک گھٹتی بڑھتی اُٹھتی گرتی رہتی ہے کہر کی صورت بے رونق دردوں کی گدلی لہر

کون کہے کس سمت ہے تیری روشنیوں کی راہ ہر جانب بے نور کھڑی ہے ہجر کی شہر پناہ
تھک کر ہر سو بیٹھ رہی ہے شوق کی ماند سپاہ آج مرا دل فکر میں ہے، اے روشنیوں کے شہر

استعارات وطرزِ اظہار کے انگریزی زدہ انداز نے جس طرح دل کشی و حسن کو ختم کر کے ابہام و بے کیفی کا رنگ گہرا کر دیا ہے وہ خوش مذاق قاری اور مقلّد شعرا دونوں کے لیے پریشان کُن ہے۔

غرض حسنِ بیان، خوبیِ اظہار، ندرتِ تعبیر اور توازن و تناسب کے نقطۂ نظر سے فیضؔ کی بیش تر نظمیں نہایت ناکام ہیں۔ آج ہم ان کے وطن کے بعض سیاسی حالات اور ان کے ذاتی مصائب سے واقف ہیں، نیز ابھی اِن واقعات کو گزرے ہوئے کچھ زیادہ مدّت نہیں ہوئی، اِس لیے پھر بھی کچھ لطف آجاتا ہے۔ لیکن کچھ دنوں کے بعد جب خیالات کے رُخ بدل جائیں گے، ماضی کے واقعات بھولی ہوئی داستان بن جائیں گے۔ نئے نئے مسائل ہماری توجّہ کو جذب کرلیں گے، اِس وقت اِن نظموں کی موجودہ دل کشی اور بھی کم ہو جائے گی۔ البتہ ان نظموں کے بعض حصّے جن پر حسنِ بیان کی مہر لگی ہوئی ہے اِن کو پڑھ کر لطف حاصل کیا جا سکے گا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ نظم غزل نہیں ہوتی جس کے اشعار کو زندہ رہنے اور ذہن و قلب کو متاثر کرنے کے لیے دوسرے اشعار کی مدد کی ضرورت نہ ہو۔ اور اگر دس شعر بے کار

ہوں اور صرف ایک شعر عمدہ ہو، تو وہی زندگیِ جاوید کا فرمان حاصل کر لے۔ نظم میں تو سب اشعار مل کر ایک فضا، ایک مفہوم اور تاثیر کی تشکیل کرتے ہیں، اگر اِس کے بعض حصّے ناقص ہوں تو ظاہر ہے کہ دوسرے حصّوں کا حُسن بھی بے کار ہو کر رہ جائے گا۔

اندازِ بیان کی خامی اور گہری اشاریت کے سبب سے بعض نظموں میں ابہام اس قدر پیدا ہو گیا ہے کہ شاعر کی تشریح کے بغیر پورا مفہوم مکمّل تفصیلات کے ساتھ ذہن نشین نہیں ہو سکتا۔ ایسی نظموں میں ’دریچہ‘ اور ’اے روشنیوں کے شہر‘ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ رمزیت کا اِس قدر ابہام آمیز ہونا کہ نفسِ خیال ہی اِس دُھند میں پنہاں ہو جائے، شاعری کا سب سے زیادہ قابلِ اعتراض پہلو ہے۔ مذکورۂ بالا نظموں میں رمزیت اور استعارات و کنایات کی اجنبیت نے مفہوم کو نا قابلِ فہم بنا دیا ہے۔ یہ عیب اُن کی متعدّد نظموں کے بعض اجزا میں بھی پایا جاتا ہے۔

ایک اور خامی یہ ہے کہ بعض نظموں میں زورِ بیان اور حسنِ تناسب آخر تک یکساں نہیں ہے۔ ایک بند بلند ہے، دوسرا پست، ایک جز خاص چُست ہے دوسرا بے حد سُست، اِس طرح پوری نظم تناسبِ بیان سے معرّا ہو جاتی ہے۔ یہ بات پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ کبھی کبھی نظم میں ترتیبِ خیال یا کسی خاص جذبے کے مدوجزر کی رعایت سے ہلکے اور تیز لہجے کا امتزاج ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ مدوجزر عیب نہیں حُسن ہے لیکن جہاں یہ صورت نہ ہو محض عدمِ قُدرت یا بے نیازی کی وجہ سے یہ صورت رونما ہوئی ہو، وہاں یہ بلندی و پستی سخت قابلِ اعتراض ہے کیوں کہ اِس سے نظم کا سارا حُسن تباہ ہو جاتا ہے۔ ایک مثال سے اِس کا اندازہ ہوگا۔ ’دستِ صبا‘ میں ایک نظم ہے جس کا عنوان ہے ’نثار میں تری گلیوں پہ‘ اس کا پہلا بند ہے:

نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کہ جہاں　　چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے　　نظر چرا کے چلے جسم و جاں بچا کے چلے
ہے اہلِ دل کے لیے اب یہ نظم بست و کشاد
کہ سنگ و خشت مقید ہیں اور سگ آزاد

دوسرا بند ہے:

بہت ہے ظلم کے دستِ بہانہ جو کے لیے　　جو چند اہلِ جنوں تیرے نام لیوا ہیں
بنے ہیں اہلِ ہوس، مدعی بھی منصف بھی　　کسے وکیل کریں، کس سے منصفی چاہیں

مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں

صاف ظاہر ہے کہ پہلے بند کے زورِ بیان کے مقابلے میں دوسرا بند بہت کمزور ہے۔تیسرا بند دیکھیے:

بُجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے   کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہوگی
چمک اُٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے   کہ اب سحر ترے رُخ پر بکھر گئی ہوگی
غرض تصوّرِ شام و سحر میں جیتے ہیں
گرفتِ سایۂ دیوار و دَر میں جیتے ہیں

یہ بند پہلے بند کی طرح بڑی حد تک چُست ہے۔چوتھا بند ہے:

یونہی ہمیشہ اُلجھتی رہی ہے ظلم سے خلق   نہ ان کی رسم نئی ہے نہ اپنی ریت نئی
یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول   نہ اپنی ہار نئی ہے نہ ان کی جیت نئی
اسی سبب سے فلک کا گلا نہیں کرتے
ترے فراق میں ہم دل بُرا نہیں کرتے

یہ بند دوسرے بند کی طرح سُست ہے اس طرح پوری نظم غیر متوازن ہو کر رہ گئی ہے۔

اِس سلسلے میں ایک اور سوال پر غور کرنا بھی ضروری ہے۔فیضؔ کے کلام کو پورے طور پر پڑھنے کے بعد شدّت کے ساتھ اِس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اُن کی شاعری کا دائرہ بے حد محدود ہے۔اُس دور کے کسی اچّھے شاعر کا مجموعہ اُٹھا لیجیے آپ کو اِس میں موضوعات کے لحاظ سے خاصا تنوّع ملے گا۔اِس دنیا میں صرف قید خانے، بھوک اور بغاوت ہی نہیں ہے، نہ انسانی تصوّر ماتمِ آزادی اور شکوۂ بے مہری تک محدود ہے۔فیضؔ کا یہ پہلو بہت کم زور ہے۔اُن کی ساری صلاحیتیں صرف ایک محدود اور رفتا آمادہ جدو جہد کے بیان میں صرف ہوئی ہیں۔اِس لحاظ سے بعض دوسرے نئے شاعروں کو اُن پر فوقیت حاصل ہے، مثلاً مجازؔ اور اخترالایمان۔سیاسی مسائل یا اِن کے اثرات کے بیان میں اتنی ہمہ گیری نہیں ہوتی کہ وہ انسانی تصوّرات کی طرح تنوّع در آغوش ہوں۔اُن کے یہاں بہ لحاظ موضوع ایک خاص طرح کی یکسانیت ہے جو ذہن کو بالآخر تھکا دیتی ہے۔سیاسی و سماجی حوادث بہت موثّر ہوتے ہیں۔اگر اِن کو سلیقے سے شاعری کے لباس میں جلوہ گر کیا جائے تو اس میں شک نہیں کہ ایک خاص مدّت تک اِن کی تاثیر قائم رہتی ہے۔لیکن

پھر بھی یہ محدود موضوع اس وسعت کا حریف نہیں بن سکتا، جو غیر محدود محرکات و عوامل کی امین ہے اور جن محرکات کے فیض سے شاعر کے افکار میں آفاقیت و ابدیت کی جاوید خرام کیفیتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔

میں فیضؔ کی غزلوں کا بہ طورِ خاص ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ فیضؔ کے مزاج میں ابتدا سے رومانی عناصر کا غلبہ رہا ہے اور اسی اوّلیں جذبے کا فیض ہے کہ ان کے یہاں غزلوں کی تعداد زیادہ ہے۔ غزل میں اندازِ بیان کا حُسن سب کچھ نہیں تو بہت کچھ ضرور ہے۔ اِس کا فر صنفِ سخن میں حسنِ ادا اور صنّاعی کی خاص اہمیت ہے۔ اچّھی غزل کے لیے دل گداختہ کے ساتھ ساتھ مشقِ سخن اور قدرتِ کلام کی بھی ضرورت ہے۔ فیضؔ کے یہاں شگفتہ بیانی اور جمالیاتی آب و رنگ ہے لیکن غزل کے لیے جس مشق اور قدرتِ کلام کی ضرورت ہوتی ہے وہ اُن کو حاصل نہیں۔ 'زنداں نامہ' کا بڑا حصّہ غزلیات پر مشتمل ہے۔ اِس سے پہلے کے دونوں مجموعوں میں غزلیں خاصی تعداد میں ہیں لیکن وہ خوبیِ کلام جس سے تغزّل کا رنگ جمتا ہے، مفقود ہے۔ اُن کے یہاں ایسے اشعار ملتے ہیں:

یہ آرزو بھی بڑی چیز ہے مگر ہم دم	وصالِ یار فقط آرزو کی بات نہیں
آخرِ شب کے ہم سفر فیضؔ نہ جانے کیا ہوئے	رہ گئی کس جگہ، صبا، صبح کدھر نکل گئی
جانے کس رنگ میں تفسیر کریں اہلِ ہوس	مدحِ زلف ولب و رخسار کروں یا نہ کروں
وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا	وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

ان اشعار کی خوبی سے کون انکار کرسکتا ہے، لیکن ایسے اشعار کم اور بہت کم ہیں۔ بعض معمولی شاعر بھی دس بیس سال کی مشقِ سخن کے بعد چند اچّھے شعر کہہ ہی لیتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان اشعار میں اس نئے پن کا عکس نہیں ملتا جس کی فیضؔ سے توقع ہونا چاہیے۔

غزلیات کا ایک بڑا حصّہ وہ ہے جس میں محض روایتی مضامین معمولی انداز سے نظم کردیے گئے ہیں۔ اُن کی بعض اچّھی نظموں یا نظموں کے بعض اجزا میں جن خیالات کے انعکاس نظر آجاتے ہیں، اِن کی غزلوں میں اِس کی جھلک بھی دکھائی نہیں دیتی۔ غزلوں کا ایک مختصر سا حصّہ ایسا ضرور ہے جس میں دھندلے دھندلے سیاسی اشارے معلوم ہوتے ہیں، لیکن ایسے اشعار میں یا تو زور واثر مفقود ہے یا پھر مشق کی کمی نے چستی و پُرکاری نہیں پیدا ہونے دی ہے۔ میں مثال کے طور پر 'دستِ صبا' سے ایک غزل نقل کرتا ہوں جس میں محض رسمی مضامین بھدّے پن کے ساتھ نظم کردیے گئے ہیں:

عجزِ اہلِ ستم کی بات کرو عشق کے دم قدم کی بات کرو
بزمِ اہلِ طرب کو شرماؤ بزمِ اصحابِ غم کی بات کرو
بامِ ثروت کے خوش نشینوں سے عظمتِ چشمِ نم کی بات کرو
ہے وہی بات یوں بھی اور یوں بھی تم ستم یا کرم کی بات کرو
خیر ہیں اہلِ دیر جیسے ہیں آپ اہلِ کرم کی بات کرو
ہجر کی شب تو کٹ ہی جائے گی روزِ وصلِ صنم کی بات کرو
جان جائیں گے جاننے والے
فیضؔ فرہاد و جم کی بات کرو

اِس قبیل کی دوسری غزلیں رسمیت وسطحیت سے اِس قدر لب ریز ہیں کہ اِن کو فیضؔ کی طرف منسوب کرنا بھی اچّھا نہیں معلوم ہوتا۔ 'دستِ صبا' ہی سے ایک اور غزل نقل کرتا ہوں جس میں شروع کے دو شعروں کو چھوڑ کر باقی اشعار میں سیاسی اشارات ہیں لیکن دل کشی، حُسن، گھلاوٹ، شعریت اور تاثیر مفقود ہے:

تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں
حدیثِ یار کے عنواں نکھرنے لگتے ہیں تو ہر حریم میں گیسو سنورنے لگتے ہیں
ہر اجنبی ہمیں محرم دکھائی دیتا ہے جو اب بھی تیری گلی سے گزرنے لگتے ہیں
صبا سے کرتے ہیں غربت نصیب ذکرِ وطن تو چشمِ صبح میں آنسو اُبھرنے لگتے ہیں
درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے اُترنے لگتے ہیں

'زنداں نامہ' کی بیش تر غزلیں کیفیاتِ زنداں کی صدائے بازگشت ہیں۔ اصولاً ان غزلوں کو 'دستِ صبا' کی غزلوں کے مقابلے میں زیادہ اچّھا ہونا چاہیے، لیکن عدمِ مشق و مزاولت اور اندازِ بیان پر قابو یافتہ نہ ہونے کے اثرات یہاں بھی کارفرما ہیں جس کے سبب سے وہ دل کشی وحُسن قطعاً نہیں ہے، جس کو معیاری تغزل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ایک غزل سے اِس کا کچھ اندازہ ہوگا:

ہم پر تمھاری چاہ کا الزام ہی تو ہے دشنام تو نہیں ہے یہ اکرام ہی تو ہے
کرتے ہیں جس پہ طعن کوئی جرم تو نہیں شوقِ فضول و جرأتِ ناکام ہی تو ہے

دل مدعی کے حرفِ ملامت سے شاد ہے اے جانِ جاں یہ حرف ترا نام ہی تو ہے
دستِ فلک میں گردشِ تقدیر تو نہیں دستِ فلک میں گردشِ ایّام ہی تو ہے
دل ناامید تو نہیں ناکام ہی تو ہے لمبی ہے غم کی شام مگر شام ہی تو ہے
آخر تو ایک روز کرے گی نظر وفا وہ یارِ خوش خصال سرِ بام ہی تو ہے
بھیگی ہے رات فیضؔ غزل ابتدا کرو
وقتِ سرود ، درد کا ہنگام ہی تو ہے

فیضؔ نے کچھ غزلیں نسبتاً مشکل زمینوں میں کہی ہیں۔کسی مشکل زمین میں غزل کہنا مشاقی، قدرتِ کلام اور ادب القدما کے گہرے مطالعے کے بعد ہی ممکن ہے، اِس سروساماں سے بے نیاز ہوکر سنگلاخ ردیفوں اور مشکل قافیوں کے بارِگراں کو اُٹھانا نہ عقل مندی ہے نہ خوش مذاقی۔فیضؔ کو اندازِ بیان پر قدرت حاصل نہیں ہے۔جس چیز کو مشّاقی کہتے ہیں اور جس کے فیض سے دقیق سے دقیق خیال صاف و سادہ اندازِ بیان میں جلوہ گر ہوتا ہے اور جس کے اثر سے سنگلاخ زمینوں میں شگفتہ بیانی کے پھول کھل اٹھتے ہیں وہ اس سے کچھ زیادہ مانوس نہیں ہیں۔یہی وجہ ہے کہ جو غزلیں اُنھوں نے نسبتاً مشکل زمینوں میں کہی ہیں اُن کا حشر سب سے زیادہ بُرا ہوا ہے۔ایسی ہی ایک غزل اوپر درج ہے۔ایک اور غزل دیکھیے:

جمے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام بجھ گئے ہیں
سجے گی کیسے شبِ نگاراں کہ دل سرِ شام بجھ گئے ہیں
وہ تیرگی ہے رہِ بتاں میں چراغِ رُخ ہے نہ شمعِ بادہ
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب در و بام بجھ گئے ہیں
بہت سنبھالا وفا کا پیماں مگر وہ برسی ہے اب کے برکھا
ہر ایک اقرار مٹ گیا ہے تمام پیغام بجھ گئے ہیں
قریب آ اے مہِ شبِ غم ، نظر پہ کھلتا نہیں کچھ اس دم
کہ دل پہ کس کس کا نقش باقی ہے ،کون سے نام بجھ گئے ہیں
بہار اب آ کے کیا کرے گی کہ جن سے تھا جشنِ رنگ و نغمہ
وہ گُل سرِ شاخ جل گئے ہیں وہ دل تہِ دام بجھ گئے ہیں

حقیقت یہ ہے کہ فیضؔ کی ناکام غزل سرائی اس دور کے بہت سے نئے غزل گو شعرا کی ناکامی کی آئینہ دار ہے۔ ابھی کچھ دن پہلے تک غزل کو قدیم جاگیردارانہ تہذیب کا نمایندہ کہا جاتا تھا اور اِس کی مخصوص علامتوں کو غیر صحت مند ذہنی رجحانات کا گہوارہ، لیکن یہ جہاد سو فی صدی ناکام رہا۔ دنوں تک اِس صنفِ سخن کو سخت سست کہنے کے بعد رجعتِ قہقری کرنا پڑی، لیکن اس دوران میں برہنہ گفتاری، شوریدہ بیانی، طعن و تشنیع اور بے روح مسائل و نظریات کے غیر شاعرانہ بیان کی اِس حد تک عادت پڑ چکی تھی کہ جس شگفتہ بیانی، نرم گفتاری، سوز و گداز اور اشاریت کی غزل میں ضرورت ہوتی ہے اِس سے بڑی حد تک محروم ہو چکے تھے، اِس لیے یہ رجعت زیادہ سازگار نہیں ہوئی۔ دس سال کے عرصے میں بے شمار نئے شعرا نے غزل گوئی کو فرض سمجھ کر دادِ تغزّل دی، لیکن بات نہیں بنی۔ غزل کا اپنا الگ لب و لہجہ ہے جس پر قدرت کافی مشق کے بعد حاصل ہوتی ہے نیز یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ اندازِ سخن میں شوریدہ بیانی نہ ہو۔ بیش تر نئے غزل گو دونوں چیزوں سے بے نیاز ہیں۔ فیضؔ کو نرم گفتاری کی دولت حاصل ہے لیکن قدرتِ بیان سے زیادہ علاقہ نہیں ہے جس کے سبب سے دس بیس غزلوں میں ایک دو شعر اچّھے نکل آتے ہیں، لیکن مجموعی طور پر غزلیں معیار سے فروتر رہتی ہیں۔

فیضؔ کا سب سے کمزور پہلو زبان و بیان کی معمولی خامیاں ہیں جو شعر کی دل کشی و تاثیر کو بہت کم کر دیتی ہیں۔ چہ جائے کہ زیادہ گہرے اور قابلِ اعتراض معائب، کہ ان کے سبب سے تو ساری دل کشی فنا ہو جاتی ہے۔ مضمون خاصا طویل ہو چکا ہے اس لیے کسی تمہید کے بغیر صرف 'دستِ صبا' سے کچھ معائب و اسقام کو درج کرتا ہوں۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں۔ 'دستِ صبا' ہی کا بالاستیعاب جائزہ لیا جائے تو یہ فہرست بہت طویل ہو سکتی ہے۔ فیضؔ کے یہاں زبان و بیان کی خامیوں کی اس قدر بہتات ہے جس قدر اماّنتؔ کے یہاں ضلع جگت کی۔ زبان و بیان کی خامیاں قریب قریب ہر شاعر کے یہاں ملتی ہیں لیکن فیضؔ کی تو یہ ایک خصوصیت بن کر رہ گئی ہیں، یعنی فیضؔ کی شاعری کا تصوّر ان معائب کے بغیر کیا ہی نہیں جا سکتا۔ جب بھی اُن کی کوئی نظم یا غزل یاد آتی ہے فوراً زبان و بیان کی بے حد ناقابلِ قبول خامیاں اِس کے تصوّر کو نہایت ناگوار صورت میں پیش کرتی ہیں۔

مطلق الحکم ہے شیرازۂ اسباب ابھی

'مطلق الحکم' کی ترکیب صوتی لحاظ سے ضرور ہیبت آفریں ہے لیکن معنی سے بے نیاز ہے۔

ساغرِ ناب میں آنسو بھی ڈھلک آتے ہیں

ساغرؔ کی صفت نابؔ درست نہیں۔ نیز ساغرِ ناب سے کوئی مفہوم نہیں پیدا ہوتا۔ نابؔ کے معنی ہیں

خالص اور 'خالص ساغر' بے معنی سی بات ہے۔

گر مرا حرفِ تسلّی وہ دوا ہو جس سے جی اُٹھے پھر ترا اُجڑا ہوا بے نور دماغ

بے نور دماغ کا جی اُٹھنا قابلِ توجّہ ہے۔ اجڑنے کا متضاد بسنا آتا ہے اور 'بے نور' کا 'منوّر'۔ اگر یہ کہا جاتا کہ تیرا بے نور دماغ منوّر ہو جائے یا تیرا اُجڑا ہوا دماغ آباد ہو جائے تو ایک بات ہو سکتی تھی۔

کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم گرم ہاتھوں کی حرارت سے پگھل جاتے ہیں

'برفاب' آبِ برف کا مرکّب مقلوب ہے اور پانی کا پگھلنا میری سمجھ میں نہیں آیا۔ اسی طرح 'حسین' کی جمع 'حسیناؤں' بھی بدمذاقی کا مظاہرہ ہے۔

جواں لہو کی پُر اسرار شاہراہوں سے چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے پکارتی رہیں بانہیں بدن بلاتے رہے

پہلے شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ''یار جب جوان لہو کی پُر اسرار شاراہوں سے چلے تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے'' اور اس کا اہمال آمیز ابہام ظاہر ہے۔ شاعر کا مفہوم یہ ہے کہ ''صبحِ آزادی کی تلاش میں ہزاروں نوجوان عالمِ شباب میں ہم راز جلیسوں کو چھوڑ کر چل دیے اور ان کے ہاتھ ان کو روکتے رہ گئے''۔ لیکن اس مفہوم کو جس طرح ادا کیا گیا ہے اس سے ژولیدگیِ خیال و بیان کے علاوہ کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اِسی طرح خواب گاہ کو 'بے صبر' کہنا بھی صحیح نہیں۔ کسی خاص رعایت کے بغیر 'بے صبر' کو غیر ذی روح کی صفت قرار دینا جیسا کہ اس شعر میں ہے، درست نہیں۔

افسردہ ہیں گر ایام ترے بدلا نہیں مسلک شام وسحر

ایام افسردہ نہیں ہوتے۔ یہ صفت بھی غلط ہے، نیز 'ایام ترے' اس سے بھی زیادہ مذموم ہے۔ اس نظم کا آخری مصرع ہے:

اس دیدۂ تر کا شکر کرو اس ذوقِ نظر کا شکر کرو

'تیرے ایام' کے بعد 'شکر کرو' کہنا ایسا ہی ہے جیسے کہا جائے کہ آپ چلے جاؤ۔

گداز جسم قبا جس پہ سج کے ناز کرے دراز قد جسے سروِ سہی نماز کرے

'نماز کرنا' روزمرہ کے دائرے سے خارج ہے۔

یہ لوح و قلم یہ طبل و علم یہ مال و حشم سب اپنے ہیں

'مال وحشم سب اپنا ہے' صحیح اندازِ بیان ہوگا۔

ذرا صیقل تو ہولے تشنگی بادہ گساروں کی

تشنگی کا صیقل ہونا افزونیِ تشنگی کے مفہوم میں درست نہیں۔ تشنگی ایک کیفیت ہے اس پر صیقل ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

حدیثِ بادہ و ساقی نہیں تو کس مصرف   خرامِ ابرِ سرِ کوہ سار کا موسم

'کس مصرف' فصاحت وسلاست کو آنکھیں دکھا رہا ہے۔

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق و لب کی بخیہ گری
فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں

لب کی بخیہ گری تو ٹھیک ہے، لیکن نطق کی بخیہ گری صحیح نہیں۔ بخیہ گری کا عمل کسی ایسی چیز پر ہوسکتا ہے جس کا وجود ظاہر میں ہو، جیسے لب، گریباں، داماں وغیرہ۔ ہونٹ سی دینا محاورہ بھی ہے۔ نطق کو اس فہرست میں شامل کرنا بد ذوقی ہے۔

بنی بساطِ غزل جب ڈبو لیے دل نے   تمھارے سایۂ رخسار و لب میں ساغر و جام

جام ڈبونا بجائے خود مبتذل ہے، اِس پر ستم یہ کہ سایۂ رخسار و لب ہیں۔ بات صرف اتنی ہی ہے کہ میری غزلیں تصوّرِ لب و رخسارِ جاناں کی مرہون ہیں۔

سبز گوشوں میں نیل گوں سایے   لہلہاتے ہیں جس طرح دل میں
موج درد فراق یار آئے

سایہ لہلہانا اُردو کا اندازِ بیان نہیں۔

دربارِ وطن میں جب اک دن سب جانے والے جائیں گے
کچھ اپنی سزا کو پہنچیں گے کچھ اپنی جزا لے جائیں گے
اب ٹوٹ گریں گی زنجیریں اب زندانوں کی خیر نہیں
جو دریا جھوم کے اُٹھے ہیں تنکوں سے نہ ٹالے جائیں گے
کٹتے بھی چلو، بڑھتے بھی چلو بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت
چلتے بھی چلو کہ اب ڈیرے منزل ہی پہ ڈالے جائیں گے

پہلے شعر میں 'جز الے جائیں گے' صحیح نہیں۔ دوسرے شعر میں دریا جھوم کے اُٹھے ہیں اور شاعر کہتا ہے کہ ان کو تنکوں سے ٹالنا ممکن نہیں، حالاں کہ نہ دریا جھوم کے اُٹھتے ہیں نہ ان کو تنکوں سے ٹالا جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں لف ونشر صحیح نہیں ہے۔ 'کٹتے بھی چلو بڑھتے بھی چلو' کے بعد کہا گیا ہے 'بازو بھی بہت ہیں سر بھی بہت' بازو اور سر تو کٹنے والی چیزیں ہوگئیں، بڑھنے والی چیز کا کوئی ذکر نہیں۔ بازو اور سر کٹتے ہیں قدم بڑھتے ہیں

خیر ہیں اہلِ دیر جیسے ہیں آپ اہلِ حرم کی بات کرو

'آپ بات کرو' کتابی زبان نہیں ہوسکتی۔

وہ عکسِ رُخِ یار سے لہکے ہوئے ایّام

'افسردہ ایّام' کی طرح 'لہکے ہوئے ایّام' بھی صحت سے عاری ہے۔

ہر درد کو اُجیالا ہر اک غم کو سنوارا

درد کو اجیالا غیر مانوس طرزِ سخن ہے۔

عکسِ جاناں کو ودع کرکے اُٹھی میری نظر

وداع کے بجائے ودع لکھنا ذوقِ سلیم کی توہین کرنا ہے اور عکس ودع کرنے کی بدعت اس پر اضافۂ مزید۔

خیرتِ جاں، راحتِ تن، صحتِ داماں سب بھول گئیں مصلحتیں اہلِ ہوس کی

دامن کے تارتار نہ ہونے کے لیے یہ کہنا کہ دامن کو صحت حاصل ہے، درست نہیں۔ صحت سے دامن کو کوئی علاقہ نہیں۔

گرجے ہیں بہت شیخ سرِ گوشۂ ممبر کڑکے ہیں بہت اہلِ حکم برسرِ دربار

'سر گوشۂ ممبر' میں گوشہ زاید ہے، سر ممبر ہی کافی ہے۔ اسی طرح مصرعۂ ثانی میں بر زاید ہے۔

ان میں لہو ہمارا جلا ہو کہ جان و مال محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں

چراغ میں تیل جلتا ہے۔ لہو کو تیل فرض کرلیں تو وہ بھی جل سکتا ہے، لیکن جان و دل کو اس سے کیا علاقہ۔

اب وہی حرفِ جنوں سب کی زباں ٹھہری ہے
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں ٹھہری ہے
آج تک شیخ کے اکرام میں جو شے تھی حرام

اب وہی دشمنِ دیں راحتِ جاں ٹھہری ہے

پہلے شعر میں زباں 'ٹھہری ہے' غلط ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اب وہی حکایت زباں زدِ عام ہے۔ لیکن یہ مفہوم صحیح طریقے سے ادا نہیں ہوا۔ دوسرے شعر میں اکرام بہ معنی تقوا استعمال ہوا ہے جو صحیح نہیں۔ اُردو میں اکرام بہ معنی تعظیم مستعمل ہے اور یہ کہنا کہ ''شیخ کی تعظیم میں جو شے حرام تھی'' کسی طرح صحیح نہیں۔

لذّتِ خواب سے مخمور ہوائیں جاگیں جیل کی زہر بھری چور صدائیں جاگیں

صدا چور نہیں ہوتی اور نہ وہ چور ہو کر جاگتی ہے۔ یہ سارے استعارے بالکل غلط ہیں۔ ان میں وہی لفظی ترجمہ کر دینے والی صنعت پنہاں ہے۔

یہ طفل و جواں
اس نور کے نورس ہوتی ہیں
اس آگ کی کچی کلیاں ہیں
جس میٹھے نور اور کڑوی آگ سے
ظلم کی اندھی رات میں پھوٹا
صبحِ بغاوت کا گلشن

(ایرانی طلبہ سے خطاب)

آگ کی کچی کلیاں، میٹھا نور، کڑوی آگ، اندھی رات، اور ان سب کے نتیجے میں گلشن پھوٹنا، معلوم ہوتا ہے شاعر کو اردو زبان اور اسلوبِ بیان سے کوئی تعلّق ہی نہیں ہے۔ یہ ساری بدمذاقی انگریزی سے بہ راہِ راست ترجمہ کر دینے کا نتیجہ ہے۔ یہ چند اغلاط و اسقام کا سرسری جائزہ تھا۔ باقی کلام کو اس پر قیاس کیا جاسکتا ہے۔ فیضؔ اور دوسرے نئے شعرا کو سوچنا چاہیے کہ وہ جس اُردو میں اپنے افکار و خیالات کو پیش کرتے ہیں، اس کے اسالیب وضوابط کا لحاظ رکھنا اور حسنِ کلام کا مزاج داں ہونا، کیا ضروری نہیں ہے، ایسے معائب و اسقام سے یہی نہیں کہ زبان و ادب میں خامیاں تہ نشیں ہو جاتی ہیں۔ کلام کی معیاریت، خوبی اور تاثیر کو ٹھیس پہنچتی ہے اور شاعرانہ افکار کے آئینوں پر اجنبیت کے ایسے تاریک پردے پڑ جاتے ہیں کہ روشنی گھٹ کر رہ جاتی ہے، اس کی مضرت عیاں ہے۔

(ماہنامہ 'آج کل'، (دہلی)، جلد: 19، شمارہ: 7، ستمبر 1960، ص 3 تا 11)

○○○

تنقیدی جانب داری کے اسباب اور اثرات

تنقید ایک آئینہ ہے، جس میں اُن محرکات، اثرات اور کیفیات کو واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے، جن کو ہر صاحبِ ذوق محسوس نہیں کر سکتا، یا بیان نہیں کر سکتا۔ غور و فکر اور تجزیہ و تحلیل کے بعد اس طرح رائے قائم کرنا کہ حق دوست و رشکِ دشمن کی ہلکی سی لہر بھی اُٹھے، اِس راہ دشوار کی پہلی منزل ہے۔ مذاقِ سلیم اور علم و بصیرت کے ساتھ ساتھ، صداقت اور ظرف، دو ایسے بنیادی عناصر ہیں، جن کے بغیر تنقیدی تخلیقات، معیار، ہمہ گیری، سچائی اور تاثیر سے محروم رہتی ہیں۔ یہ بات بہت ضروری ہے کہ نقاد کا ذہن صداقت کے اُس نور سے ہمہ وقت منوّر رہے جس کے فیض سے دار و رسن کے سامنے بھی حق گوئی کا جذبہ باقی رہتا ہے اور فطرت نے اُس کو وہ ظرفِ عالی عطا کیا ہو جس کی گہرائیوں میں ذاتی پسندیدگی و ناپسندیدگی کی لہریں محوِ خواب رہیں۔

تنقید صرف خوب و زشت کی تفصیل پیش کر دینے کا نام نہیں ہے یہ تو ایک اوسط درجے کا ذہن اور معمولی سوجھ بوجھ رکھنے والا خوش ذوق بھی کر سکتا ہے۔ نقّاد مخصوص صلاحیتوں کا مالک ہوتا ہے۔ وہ صرف متعلقہ تفصیلات ہی مرتب نہیں کرتا، قدر و قیمت کا تعین بھی کرتا ہے۔ معاشرتی حوادث، سیاسی تغیرات، جبرِ حکومت، جماعتی وابستگی، ایسے عوامل ہیں جن کے اثرات کے تحت کبھی کبھی ادیب و شاعر سب کچھ بھول جاتے ہیں۔ لیکن ناقدان کی اہمیت کا صحیح اندازہ کر کے، ذہنوں کو افراط و تفریط کے سیلاب میں بہہ جانے سے روکتا ہے۔ یہ بات ہر وقت اس کے پیشِ نظر رہتی ہے کہ ادب اِن مسائل میں اِس حد تک غرق نہ ہو جائے کہ تاثیر، خلوص، ابدیت اور معیار بلند کے عناصر ہوا ہو جائیں۔ وہ وضاحت و تفصیل کے ساتھ اُن غلطیوں کی نشان دہی کرتا ہے جو کسی بھی اعتبار سے معیاری ادب کے راستے میں سنگِ گراں بن سکتی ہیں۔

اِس تنقیدی صلاحیت اور جرأت کے لیے نقاد کا غیر جانب دار ہونا ضروری ہے۔ دوسرے لوگوں

کی طرح نقّاد کو بھی یہ حق حاصل ہے کہ وہ جس نظریۂ حیات پر چاہے ایمان رکھے اور اس کا اظہار کرے، لیکن عالمِ نقد و نظر میں اُس کی حیثیت صرف ادبی نقاد کی ہونا چاہیے۔ ہم ایک با ظرف، خوش ذوق اور دیانت دار ناقد سے یہ توقع کرتے ہیں کہ وہ ادب میں اپنے معتقدات کی جستجو یا اپنے پسندیدہ اصولوں کو پیشِ نظر رکھ کر اس ادب پارے کا درجہ متعین کرنے کے بجائے صرف اس بات کو دیکھے گا کہ ادبی حیثیت سے اس کا کیا مرتبہ ہے۔

نقّاد کا فرض اور منصب اس قدر بلند ہے کہ اگر وہ ذہنی طور پر قطعاً غیر جانب دار نہیں ہوگا تو اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ نہیں ہو سکے گا۔ سیاسی رہنماؤں کو بہت آزادی حاصل ہوتی ہے۔ وہ حقیقتوں کے چہرے پر نقاب ڈال دیتے ہیں اور اس کو مصلحت سے تعبیر کر لیا جاتا ہے۔ سیاست میں ہر قدم پر تاویل کی ضرورت پڑتی ہے، سیاسی اصولوں کے لحاظ سے اس میں کوئی حرج بھی نہیں ہے لیکن ادب میں اس پینترے بازی کی بالکل گنجائش نہیں۔

زندگی کے کچھ ایسے عام مشترک حقائق بھی ہیں جن کو ہر طبقہ تسلیم کرتا ہے، خواہ وہ کسی مکتبۂ خیال سے تعلق رکھتا ہو۔ اسی طرح ادب کے بھی کچھ ایسے بنیادی عناصر ہیں جن کو ماننے کے لیے دوسرے اصولوں کا ماننا لازمی نہیں ہے۔ یہی مشترک اصول ادب کی اصل بنیاد ہیں۔ ظلم و جبر کی مذمّت، مناظر و مظاہر کی جلوہ فروشی انسانی جذبات کی نیرنگی، فکر و خیال کی لامحدود پہنائیاں آثار و مظاہر کی فکر انگیز نمود، صداقت، محبت، مسرت، غم، غرض اسی نوعیت کے جذبات و مظاہر ادب کی اصلی اور مشترک بنیادیں ہیں، ان عنوانات میں بجائے خود تاثیر، خلوص، ابدیت و آفاقیت ہے۔ لیکن جب کوئی شاعر یا ادیب ان عنوانات کو مفروضہ سیاسی اصولوں، سماجی نظریوں یا ہنگامی محرکات کے تند و تیز اور ناپائیدار عناصر سے آمیز کر دیتا ہے، اس وقت ان عنوانات کی اپنی خوبیاں اور پائیدار اثر انگیزی کی صلاحیت بھی فنا ہو جاتی ہے۔

تنقید میں جن عناصر نے جانب داری کی تشکیل کی ہے، ان میں بنیادی عنصر ادب اور نظریے کا باہمی تعلق ہے۔ ایک دبستانِ تنقید میں نظریہ ادب کے لیے لازمی حیثیت رکھتا ہے۔ اس مکتبۂ خیال کے ناقدین کی رائے میں اگر اُن کے مفروضات کو بنیاد نہ قرار دیا جائے تو ادب میں حقیقت پسندی اور زندگی کی سچی اور حقیقت پسندانہ ترجمانی کے محرکات شامل نہیں ہو سکتے۔ اس کا نتیجہ اس کے سوا اور کیا ہو سکتا تھا کہ جن ادیبوں اور شاعروں کے کلام میں وہ نظریۂ حیات نہ ہو، ان کو سچے ادیبوں کی صف میں جگہ نہیں ملنا

چاہیے۔اس غلط تقسیم نے گروہ بندی کے جذبے کو تیز تر کر دیا اور کھلّم کھلّا جانب داری کا آغاز ہوا۔

ہر شخص کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ جس نظامِ حیات کو صحیح سمجھتا ہے اس کو مطمعِ نظر بنائے اور اس کی تبلیغ کرے لیکن یہ نشر و اشاعت سیاسی کارگاہوں تک محدود رہنا چاہیے۔ادبیات کو اس تبلیغ کا وسیلہ بنانا درست نہیں۔زندگی ایک اکائی ہوتے ہوئے مختلف خانوں میں بٹی ہوئی ہے۔اسی نسبت سے اس کے محرکات و عوامل کے اثرات اور دائرۂ کار جدا جدا ہیں۔اس تقسیم کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

نظریہ میں قطعیت ہوتی ہے کہ اس کو ماننے کے بعد آپ مجبور ہیں کہ دوسرے نظریات کی نفی کریں،نظریہ کو اگر ادب کی بنیاد بنایا جائے تو ادب میں بھی یہی صورتِ حال پیدا ہو جائے گی۔اس طرح وہ عام،مشترک،ہمہ گیر آفاقی و کائناتی تصورات،جو سارے انسانوں میں قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں،ادب ان سے معرا ہو جائے گا۔اور وقتی طور پر صرف ایک طبقے کی جذباتی تسکین کا فرض انجام دے سکے گا۔ادب کا جائزہ ان اخلاقی،انسانی اور تہذیبی اصولوں کے تحت لیا جا سکتا ہے جو قدرِ مشترک کی صورت میں کارفرما ہیں۔یہ نہیں کہا جا سکتا کہ چوں کہ فلاں ادیب نے فلاں بات کہی ہے جو اس نظریہ کے خلاف ہے،اس لیے وہ بات اور اس کی ادبی حیثیت دونوں ناقابلِ التفات ہیں۔نقّاد اگر مولوی کی طرح یہ فتویٰ دیتا ہے کہ شاعر یا ادیب کو یہ کہنا چاہیے اور یہ نہیں کہنا چاہیے اور اس وقت اس کے سامنے محض کوئی مخصوص نظریہ ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس نے تنقیدی دیانت داری سے قطع تعلق کر لیا ہے۔ناقد اگر کسی ادب پارے کی مذمت کرے تو اس کی بنیاد عام اور مشترک اخلاقی جذباتی تصورات پر ہونا چاہیے،جو نظریہ پرستی و نظریہ فروشی سے ہمیشہ بے تعلق رہتے ہیں۔

انسانی زندگی میں کچھ پابندیاں اور کچھ اصولوں کو ماننے کی ضرورت بھی ہے اور اہمیت بھی۔اس کے بغیر خیالات کسی ایک مرکز پر جمع نہیں ہو سکتے،نہ عمل کے لیے متعین راستہ مل سکتا ہے۔ادب خاص طور پر شاعری انسان کے ان لطیف و نازک تصورات کی شیرازہ بندی ہے،جو خارجی پابندیوں،درجہ بندی اور تقسیم سے بڑی حد تک آزاد ہوتے ہیں۔نظریہ جبر کی ایک قسم ہے کہ آدمی اس پر ایمان لانے کے بعد مجبور ہو جاتا ہے کہ ہر اس تصور کی نفی کرے،جو اس کے دائرے سے خارج ہو،خواہ وہ فی نفسہ کیسا ہی ہو۔ادبیات میں اگر اس جبر کو جگہ دی جائے تو وہ افکار جو اس کے بغیر عام انسانوں کے ذوق کی تسکین کا سر و سامان فراہم کر سکتے تھے،اب صرف انھیں لوگوں کو فریبِ تسکین عطا کر سکیں گے،جو اس نظریہ کے سو

فی صدی پرستار ہیں۔ اور اس منزل پر ادب و شاعری واقعیت و ہمہ گیری سے محروم ہو جائے گی، جس کے بعد پھر اس میں خوبی و دل کشی اور عمومیت و ہمہ گیری باقی نہیں رہے گی۔

اگر ہم اس بات کو صحیح سمجھتے ہیں کہ ادب میں نظریہ پرستی کی گنجایش ہے، اور کسی نظامِ فکر کے پرستاروں کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنے نظریات کو صداقت اولین و آخرین اور سارے مسائل کا واحد حل سمجھ کر ادب میں اس کی تبلیغ کریں، اگر ہم اس بات کو درست سمجھتے ہیں کہ زندگی کی صحیح تعریف وہی ہے جو کسی نظام کے بنیادی اصولوں کے تحت مرتب کی جائے تو پھر اس بات کو بھی ماننا ہوگا کہ یہ آزادی مختلف مکاتیبِ خیال سے تعلق رکھنے والوں کو حاصل ہونا چاہیے۔ ہم سب مانتے ہیں کہ سچائی کے ہزاروں روپ ہیں، صداقت کا نور ہر طرف پھیلا ہوا ہے اور کوئی شخص یہ دعوا نہیں کرسکتا کہ کائنات میں سے صداقت کے سارے عناصر اس نے اس طرح چن لیے ہیں کہ اب دوسروں کے لیے ایک ذرّہ بھی نہیں بچا ہے، پھر یہ کیسے تسلیم کیا جاسکتا ہے، کہ سچائی کی روشنی ایک نقطے پر مرکوز ہو کر رہ گئی ہے۔ اور صرف ایک مخصوص نظام ہی کے ایوانِ معتقدات کی زینت ہے۔

اس طرح ادب میں نظریے کی تبلیغ کا حق ہر جماعت کو حاصل ہوگا اور ہر شخص مجاز ہوگا کہ اس نظامِ فکر کے اصولوں کو بنیاد بنا کر زندگی و حقائقِ زندگی کی ترجمانی انھیں کے زیرِ سایہ کرے.... اگر ادب میں اس تبلیغ کو جائز سمجھا جائے تو پھر ادب کی اپنی آواز اپنا رنگ و آہنگ اور ادبی معیار و مقصود بالکل نہیں رہے گا... بھانت بھانت کے پنچھی اس طرح غل مچائیں گے کہ کان پڑی آواز نہیں سنائی دے گی۔ اسلامی ادب، اشتراکی ادب، غیر اشتراکی ادب اور مختلف اقسام کے مہر شدہ ادب کی (جو صرف نام کا ادب ہوگا) ہر طرف گرم بازاری ہوگی۔ نفس ادب کا کہیں وجود نہیں رہے گا۔

ادب میں نظریہ کی اس پابندی سے شاعری کو سب سے زیادہ نقصان پہنچا۔ جو شاعر کسی نظریہ کو نہیں مانتے ہیں، یا جن کے یہاں عام سماجی حقائق و حوادث کے اثرات نہیں ہیں، تنقیدی نقطۂ نظر سے ان کی تخلیقات کی اہمیت اور ان کے مرتبے کا تعین ناممکن بات ہو کر رہ گئی۔ مثلاً اس دور کے شاعروں میں اصغر گونڈوی کا ایک خاص مرتبہ ہے۔ ان کی شاعری میں بعض ایسی خصوصیات ہیں جو بہر طور متاثر کرتی ہیں، ان کے کلام کو پڑھ کر ایک خاص قسم کی جذباتی شگفتگی و سرشاری اور حسن بیان کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن یہ سارے عناصر کسی سماجی، سیاسی یا ادبی نظریہ کے اصولوں کی رد میں نہیں آتے ہیں۔ سوال یہ

ہے کہ ان کے مرتبے کا تعین کس طرح ہوگا؟

اصغؔر یا بعض دوسرے قدیم شعرا کے یہاں کسی سماجی مسئلہ کا بیان نہیں ہے۔ان کی شاعری میں زندگی کی عام کیفیات اور حوادث کا رنگ بھی نہیں ہے۔ان کے یہاں تو وہ مخصوص و جذباتی کیفیتیں ہیں، جن کو مادی محرکات وعوامل سے علاقہ ہی نہیں ہے۔نظریہ پرستی کی بدولت تنقید کے راستے میں یہ سنگ گراں بری طرح حائل ہے۔نتیجہ یہ ہے کہ ایسے شعرا کے متعلق ناقدین کوئی واضح بات نہیں کہہ پاتے، نہ صحیح طور سے ان شعرا کے محاسن شاعرانہ نمایاں ہو پاتے ہیں۔نہ ان کے مرتبے کا تعین ہو پاتا ہے۔کیوں کہ یہ ناقدین جن اصولوں پر ادب کو پرکھتے ہیں اور جن چیزوں کو اچھی شاعری اور حقیقت نگاری کے لیے لازمی بتاتے ہیں، وہ اس نوع کی شاعری میں مفقود ہو جاتی ہیں۔اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اچھے معیاری ادب کے ایک بڑے حصے کی اہم خصوصیات ومحاسن، غلط ادبی وتنقیدی مفروضات کے سبب سے نئی نسل کی نگاہوں سے پنہاں ہیں۔ان متنوع خصوصیات کا صحیح علم وعرفان نہ ہونے کا ایک یہ نتیجہ ہے کہ نئے شاعروں کے یہاں لطافت، تنوع، تاثیر اور ہمہ گیر تاثر کی بے حد کمی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ شاعری جب تک ایوان وشبستان کی رنگینیوں میں غرق رہی، حقیقتوں سے آنکھیں ناآشنا رہیں، لیکن قابل غور بات یہ ہے کہ اس دور میں تنقیدی اصول، نظریات اور حقیقت نگاری کے موجودہ ضابطوں سے محرومی کے باوجود شعرا اُن آفاقی صداقتوں اور کائناتی حقیقتوں سے ضرور آشنا تھے جن میں ابدیت جلوہ گر رہتی ہے۔اُس دورِ معصوم کی تخلیقات آج کے سائنٹفک زمانے میں وہی قدر و قیمت رکھتی ہیں، اور خیال ہے کہ جب تک انسانی مزاج کی وہ بنیادی خصوصیات جو اس وقت تک قدرِ مشترک کی صورت میں کارفرما ہیں، باقی رہیں گی۔اُن تخلیقات کے چہروں پر رونق وتازگی رہے گی۔

جانب داری اور کم معیاری کے اسباب میں سے ایک سبب علمی تنقید کا فقدان بھی ہے، ہم یہ کہتے ہیں کہ ادب میں جنسیات کا مریضانہ اظہار بالکل غلط ہے، لیکن بعض مصلحتوں اور پابندیوں کے سبب سے یہ نہیں ہوتا کہ وضاحت اور قطعیت کے ساتھ نشان دہی کی جائے۔اس بات کو تسلیم کیا جاتا ہے کہ ادب وصحافت میں بہت فرق ہے۔لیکن یہ نہیں ہوتا کہ جن تصنیفات میں ادب وشاعری کے پردے میں صحافت کو جگہ دی ہے بد مذاقی وکم نظری کے فیض سے بدقواعدگی کے نمونے پیش کیے ہیں اور جدّت طرازی یا انفرادیت کی نمایش کے جوش میں متشاعرانہ طرزِ اظہار سے کام لے کر دل کشی بیان، حسن خیال

اور صحتِ زبان کو تباہ کر دیا ہے اور خود بھی تباہ ہوئے ہیں، ان کی اس غلط روش پر صراحت کے ساتھ روشنی ڈالی جائے۔

ادبی خوبیوں کو واضح کرنا اور اپنے ادب کی پذیرائی اس لیے ضروری ہے کہ فن کاروں کی بصیرت میں اضافہ ہو اور تخلیقی صلاحیتیں اور نمایاں ہوں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ ان اسقام و معائب کے متعلق وضاحت و صاف گوئی سے کام لیا جائے۔ لیکن اس کے لیے جیسا کہ اوپر لکھا جا چکا ہے، صداقت و ظرف کی ضرورت ہے، جس سے ہمارے بہت سے ناقدین یا محروم ہیں یا ان کی طرف سے بے نیاز۔ آپ کسی ناقد سے تنہائی میں گفتگو کیجیے تو وہ ان سب باتوں کو تسلیم کرے گا لیکن مختلف مجبوریوں اور مصلحتوں کے سبب سے جرأت اظہار نہیں ہے۔ ان مجبوریوں میں سے بعض کا تعلق محض ذاتی حالات سے ہوتا ہے۔ لیکن بیش تر کا تعلق جماعتی و سیاسی مصلحتوں سے ہوتا ہے.... اسی مصلحت پرستی کا یہ نتیجہ ہے کہ بہت سے موجودہ شاعروں کے متعلق صحیح رائے کا اظہار نہیں ہو پاتا۔ مثال کے طور پر فیضؔ مشہور ترین شاعر ہیں۔ لیکن اس بات پر کم لوگوں نے غور کیا ہوگا کہ ان کی شہرت شاعرانہ محاسن سے زیادہ سیاسی کردار کی مرہون ہے۔ اس کے مرتبہ کے تعین میں اصول شاعری، محاسن کلام اور خالص ادبی معیار و مقصود کے بجائے ان کے ذہنی رجحانات اور ان کے مثالی سیاسی کردار کی بنیاد پر ان کے مرتبۂ شاعرانہ کا تعین کیا جاتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ فیضؔ کی شاعری میں جو حقیقی محاسن اور معائب ہیں وہ سامنے نہیں آ پائے ہیں۔ محض غیر متعلق اور اضافی چیزیں موضوعِ بحث رہی ہیں۔

مجروحؔ ترقی پسند ادبی تحریک سے اس زمانے میں وابستہ ہوئے، جب اس کے اصول حرفِ آخر مان لیے گئے تھے۔ ''مجاہدین'' کے اس گروہ میں شامل ہوتے ہی وہ لینن اور سٹالن کے جے کارے اور ''مار لے ساتھی'' کے نعرے لگانے لگے ''سنکٹ کے بھنور میں ٹرومین کی نیا'' چکراتے دیکھ کر یہ جوش دیکھ کر یہ جوش اور بڑھتا گیا۔ وہ شاعر جو ایسے شعر کہتا تھا:

میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

وہ لال پھریرا، گل بدن سرخ ترا، دھرتی کی جے، کے پھیر میں پڑ کر رہ گیا۔ لیکن آپ حیرت کریں گے کہ کسی نقاد کو یہ توفیق نہیں ہوئی کہ وہ اس پھوہڑپن پر ٹوکتا۔ بل کہ سردار جعفری نے ان کے مجموعۂ کلام

''غزل'' کے دیباچے میں اس بات پر خاص طور سے زور دیا اور اس کو سراہا کہ مجروحؔ نے ان الفاظ کو غزل کی جان بنا دیا ہے جو آج تک اس کی بارگاہ میں باریاب نہیں ہو پائے تھے۔ انھوں نے غزل کو نیا لہجہ عطا کیا ہے۔ نیا مزاج بخشا ہے، وسعتوں سے روشناس کرایا ہے اور غزل کے نئے امکانات سے روشناس کیا ہے۔ مصلحت پسندی کی حد یہ تھی کہ قاضی عبدالغفار مرحوم جیسا خوش ذوق ادیب ہاں میں ہاں ملانے پر مجبور ہو گیا۔

اس غلط پاس داری، بے جا نوازش اور قطعن غیر ادبی و غیر تنقیدی روش کا سبب صرف جماعتی وابستگی اور نظریہ پرستی تھی۔ ماحول کے اثرات کو انسان کے بنانے اور بگاڑنے میں یقیناً دخل ہے لیکن اس بات کو فراموش کر دیا گیا کہ انسان کے اندر کچھ داخلی محرکات بھی ہوتے ہیں جن کے اثرات اتنے ہی ہمہ گیر ہوتے ہیں۔ انسان بالعموم ماحول کے سانچے میں ڈھل جاتا ہے لیکن کچھ انسان ایسے بھی ہوتے ہیں کہ ماحول کے سارے عوامل ان کے پُر طاقت ذاتی محرکات کے سامنے بے کار ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہ استثنا زندگی کے ہر شعبے میں کارفرما ہے۔ ہر زمانے کے ادب میں ایسی مثالیں موجود ہیں، کہ بعض خاص شاعروں نے ماحول کے اثرات سے وہ تاثر قبول نہیں کیا جو اس دور کے دوسرے شعرا کے یہاں کارفرما رہا ہے۔ ان شعرا کے یہاں سماجی اثرات کا عکس نہ ہونے کے برابر ہے۔ یا بالکل نہیں ہے۔ جہاں انھوں نے معاشرت سے متعلق کچھ کہا ہے اس میں وہ زندگی، توانائی اور تاثیر نہیں ہے جو ان کے نمایندہ کلام میں ہے۔ آخر ان شعرا کی قدر و قیمت کا تعین کیسے ہوگا؟ ناقدین کے اس مفروضے نے کہ ہر شاعر کا کلام اپنے زمانے کے سماجی اثرات و محرکات کا ترجمان ہوتا ہے، اُن شعرا کے حقیقی مرتبے اور ان کے کلام کے محاسن کو نظروں سے پنہاں رکھا۔

بعض ناقدین نے اپنی تنقیدوں میں احتیاط زدہ انداز بڑی کامیابی سے سمو لیا ہے۔ ان ناقدین کو ادبی و تنقیدی اصولوں کے ساتھ ساتھ بہت سی سماجی ضرورتوں اور حفظ مراتب کے وضع دارانہ اصول کا بھی لحاظ رکھنا پڑتا ہے۔ وہ یہ بھی چاہتے ہیں کہ مختلف مکاتیبِ خیال میں یکساں مقبول رہیں۔ وہ تنقید میں صاف گوئی کی ایک اہمیت کو سمجھتے ہیں، لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کو دنیا کے سود و زیاں کا زیادہ تجربہ ہے، اس تضاد کو نباہنے کے لیے وہ ایسا رنگین مرصع، لچک دار اور مصالحانہ انداز اختیار کرتے ہیں۔ جس سے کوئی بات وضاحت کے ساتھ سامنے نہیں آتی، رنگین طرز ادا، شاعرانہ عناصر جملے، خوش نما الفاظ و

تراکیب اور لوچ دار طرزِ اظہار کے وسیلے سے وہ ایسی مبہم بات کہتے ہیں، جس سے ہر شخص بہ قدر ذوق و خواہش لطف اندوز ہوسکتا ہے۔ اور ایک حد تک مطمئن۔

اس محتاط اندازِ بیان نے تنقید کے سادہ، پر معنی اور پُر وضاحت اسلوب کو ختم کر کے مشکل کا نہ صلح پسندی کا اس طرح اضافہ کیا کہ تنقیدی وضاحت، صاف گوئی اور سنجیدگی آمیز واقعیت ذبح ہوگئی۔ زندگی میں دروغِ مصلحت آمیز کی گنجایش ہے، اور بعض جگہ اہمیت بھی۔ لیکن تنقید میں اس کی مطلق گنجایش نہیں۔ بہت سے ایسے تنقیدی مضامین دیکھنے میں آتے ہیں جن میں ''ہوسکنا'' کا استعمال بڑی فراخ دلی سے کیا جاتا ہے''۔ ''یہ بات بہ ظاہر یوں ہے، لیکن ہوسکتا ہے کہ یوں ہو''۔ یہی فائدہ مگر، لیکن، البتہ جیسے الفاظ سے اٹھایا جاتا ہے۔ بعض ناقد تو ان کو بہ طور تکیۂ کلام استعمال کرتے ہیں۔ اس گومگو قسم کے انداز کے باعث ناروا صلح پسندی بے جا معنی آفرینی اور ابہام و تشکیک کی صلاحیتیں ضرورت سے زیادہ بڑھ گئی اور تاویلات کی نئی نئی گنجایشیں نکل آئیں، ان تاویلات نے بہت سی بنیادی خرابیوں کا جواز کسی طرح پیدا کر دیا۔ اور اصل بات پر ابہام کے پردے ڈال دیے۔

آج کل مقدمہ نگاری کا کام اچھا خاصا چل رہا ہے۔ دیباچہ نگاری بڑی کار آمد صنفِ سخن ہے۔ لیکن بہت سے با اخلاق ناقدین کے کرم سے یہ صنف بھی معیار نقد و نظر کو پست کرنے اور جانب داری کو بڑھانے میں معقول حد تک کار آمد ثابت ہو رہی ہے۔ آج کے باشعور ناقدین قدیم تقریظ نگاری کے سخت مخالف ہیں، کہتے ہیں کہ اگلے زمانے کے لوگ ایک بات کو الفاظ کے ہجوم میں چھپا کر اس طرح پیش کرتے تھے کہ مفہوم لفظی ملمع کاری کے پردے میں پنہاں ہو جاتا تھا۔ پھر اس کی تاویل بھی کر لی جاتی ہے کہ چوں کہ وہ لوگ دورِ جاگیرداری کی پیداوار تھے۔ اور اُس زمانے میں اخلاقی اصولوں اور وضع داری کا بڑا پاس کیا جاتا تھا۔ اس لیے کھل کر نکتہ چینی کرنا پسند نہیں کیا جاتا تھا۔ بعض حضرات جو زیادہ باجرأت اور حقیقت پسند ہیں، کہتے ہیں کہ یہ بات نہیں۔ ان لوگوں کی کوئی راے ہی نہیں ہوتی تھی، ہاں الفاظ کا ذخیرہ اچھا خاصا ہوتا تھا، بس انھیں کو سجا کر پیش کر دیتے تھے۔

لیکن آج کے باشعور، حقیقت پسند حقائق آگاہ اور فنِ تنقید کے آداب وضوابط سے پورے طور پر آشنا، ناقدین کو کیا کہا جائے گا، جن کے مقدمے، تقریظوں کو بھی شرما دیتے ہیں۔ آج یہ عالم ہے کہ معمولی کتاب پر مشہور سے مشہور نقاد کا مقدمہ، دیباچہ یا پیش لفظ موجود ہوتا ہے۔ عام پڑھنے والے جو

اس نقاد کی رائے کو قابلِ لحاظ مانتے ہیں، سمجھتے ہیں کہ کچھ نہ کچھ تو ہوگا ہی جبھی تو فلاں حقیقت پناہ نقاد نے قلم اٹھایا ہے۔ اِس طرح تیسرے درجے کے ادب کی ایسی ہمّت افزائی ہوتی ہے جس سے نئے شعرا اور ادیب کبھی صحیح بصیرت حاصل نہیں کر سکتے۔

مقدمے میں یا تو اس کتاب کی قدر و قیمت کا تعین ہونا چاہیے۔ یا نفسِ موضوع پر ایسے خیالات کا اظہار ہونا چاہیے جو اس کتاب کو سمجھنے میں مدد دیں۔ لیکن اس کے بجائے رسمی و روایتی ڈھنگ سے ہیچ و پوچ اور خامیوں سے معمور تخلیقات کی اس طرح حاشیہ آرائی کی جاتی کہ وہ شاعر یا ادیب تو ہمیشہ کے لیے سیکھنے، سمجھنے سے محروم ہو ہی جاتا ہے، تنقیدی دیانت داری اور صاف گوئی پر بھی حرف آ جاتا ہے۔ مقدمہ نگاری کی وبا عام طور سے گروہ بندی کے دائرے سے پھوٹتی ہے۔ اس طرح ادبی طوائف الملوکی کا دائرہ وسیع ہوتا رہتا ہے۔ جس کے نتیجے میں تنقید اور شعر و ادب دونوں کو روزِ بد سے قریب ہونا پڑتا ہے۔

جن لوگوں نے 1942 سے لے کر اس وقت تک کیا تنقیدی ذخیرے کو بہ غور دیکھا ہے وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ اس دوران میں تنقید کی دنیا میں کتنے انقلاب آئے۔ تنقید پر ایک بحرانی دور وہ بھی گزر چکا ہے جب اس کاروبار کی گرم بازاری تھی نیز جنگ پوری ہیبت ناکی سے جاری تھی۔ جن طبقات نے اس کو قومی جنگ سے تعبیر کیا تھا، انھوں نے ساری صلاحیتیں اس بات پر صرف کر دیں کہ دانش ور طبقے کے ہر فرد کے دل میں یہ بات نقش ہو جائے کہ ادب کا مقصد صرف نازی درندوں سے ملک کو محفوظ رکھنے کا مقدس فرض انجام دیا جائے۔ یہ فتویٰ دے دیا گیا تھا کہ اس دور میں داخلیت یا غیر افادی تصورات کی بات کرنا نہایت غلط کام ہے۔ خدا خدا کر کے جنگ ختم ہوئی، وہ طاقتیں جو وقتی مصالح کی بنا پر متحد ہو گئی تھیں، پھر علاحدہ ہو گئیں۔ خطرے کی تیز تلوار سروں پر لٹک رہی تھی جس نے ایک صف میں کھڑا کر دیا تھا، مصیبت کے دن دور ہوتے ہی حلیف حریف بن گئے اور باضابطہ سرد جنگ کا آغاز ہو گیا۔ اسی درمیان میں ایک گوشے سے امن کا نعرہ بلند ہوا، ہر طرف امن کے نعرے بلند ہونے لگے۔ جن لوگوں نے قومی جنگ کے زمانے میں ادب کی غایت یہ بتائی تھی کہ نئی اقدار کے تحفظ کے لیے اس میں شمولیت کی جائے، اب انھوں نے امن کا یہ پیغام گھر گھر پہنچانے کے لیے ادب و شاعری کے آسان راستے تلاش کیے۔ ایک مدت تک ادب کی فضائیں امن کے سیاسی نعروں سے معمور رہیں۔

اسی دوران میں ہندوستان، برطانوی اقتدار سے آزاد ہوا۔ ایک طرف سے فتویٰ شائع کیا گیا کہ

یہ آزادی محض ایک فریب ہے۔ ادیبوں اور شاعروں نے ایک زبان ہو کر آزادی کا ماتم کرنا شیوۂ اہلِ نظر بتایا۔ اس دور میں ادب کی غایت آزادی کا ماتم کرنا، اور ایک نئے انقلاب کی بشارت دینا تھی۔ اس سے پہلے ایک وقفۂ مختصر ایسا بھی گزرا، جس میں بعض جنس زدہ حضرات نے فرائڈ کی پیغمبری کا اعلان کرتے ہوئے دادِ جنس فروشی دینا شروع کی۔ کچھ دنوں کے لیے کائنات ادب جنس کے پیچ وخم میں گرفتار ہو گئی۔

غرض اس 15، 16 سال کے عرصے میں بار بار ادب کی غایت، مقصدیت کا تعین اور اس کی تعریف کی حدود سمٹیں اور وسیع ہوئیں اور ہر بار یہ فرض باشعور ناقدین نے ادا کیا۔ اس دور کے تنقیدی مقالات اور اخبارات کے اوراقی مضامین میں امتیاز مشکل تھا۔

مقصدیت کے غلط تصور، نظریات کے پھیر میں گرفتاری، ادب کے مخصوص سیاسی پس منظر کا تابع کر دینے اور مصلحت پسندانہ اندازِ نگارش نے شاعری کو بے حد نقصان پہنچایا۔ اصول و تعریفات کے ضابطے سیاسی مصلحتوں کی طرح اتنے جلد بننے بگڑنے لگے اور عوامی ادب کے پُرفریب نعروں پر اتنا زور دیا گیا کہ معیار و سنجیدگی کے لیے کم سے کم جگہ باقی رہی۔ نئے شاعروں کا گروہ اس رنگ میں ڈوب کر سماجی نظریات، محض خیالی حوادث اور مفروضہ حقائق کو اشعار کے کھردرے سانچوں میں ڈھالنے لگا۔

اس طوفانِ کم شعوری کا اثر زبان و بیان پر بھی پڑا۔ جب ادب کی غایت محض نشر و اشاعت ہو تو ان فنی و اسلوبی نزاکتوں کا کیا سوال، جن کے حصول کے لیے برسوں کی مشق، دیدہ وری، تامل و تفکر، برہنہ گفتاری سے بے نیازی، قدیم ادب کا اچھا مطالعہ، اور سنجیدگی پہلی شرط ہے۔ ناقدین نے اُس زمانے کی مخصوص مصلحتوں کے لحاظ سے ان پہلوؤں کو نظر انداز نہیں کیا ان پر گفتگو کرنا بھی نارسائی و کام کاری، بورژوا ذہنیت اور خشک دماغی کا کرشمہ بتایا۔ ناقدین کی یہ مصلحت آمیز جانب دارانہ روش مجاہدین شعر کے لیے دامِ ہوس بن گئی۔ کافی ہاؤس، دوستوں کی محفلیں، اور چھوٹے چھوٹے ادبی حلقے زبان و بیان کا دارالضرب فرض کر لیے گئے۔ جہاں نئی نئی مبہوت کن ترکیبیں گڑھنا، اسلوب و ہیئت کے نئے اعجوبے اس طرح پیش کرنا کہ مذاق سلیم، شاعرانہ صناعی اور فن کارانہ مرصع سازی کی چھوٹ نہ پڑنے پائے، منتہائے کمال فرض کر لیا گیا اور ان سب عیوب کی پردہ پوشی ہی نہیں ان کو جائز و برحق ثابت کرنے کا مقصد فرض ناقدین نے سہادینے والے اور پر ہیبت اصطلاحات سے آراستہ مضامین سے ادا کیا۔

اس مصلحت پسندی اور جانب داری کا یہ نتیجہ ہوا کہ اس بحرانی دور کا بیش تر سرمایہ پرانے اخباروں

کی طرح بے کار نظر آرہا ہے یا متاعِ بقال بن گیا ہے۔ یہ بڑا نقصان تھا۔ وہ شعرا جن کو فطرت نے خیالاتِ بلند کی دولت بخشی تھی، انھوں نے غلط سانچوں اور غلط تر مفروضات سے کام لے کر اُس جوہر کو رائگاں کر دیا۔ لیکن اس سے بھی بڑا نقصان یہ ہوا کہ تنقیدی متانت بغیر جانب داری اور صداقت مجروح ہو گئی۔

میرا مقصود فنِ تنقید کے ان اضافوں سے انکار کرنا نہیں ہے، جنھوں نے ادب میں نئے امکانات کے نشان دکھائے، نئے مسائل، سماجی و عمرانی پیچ و خم، زندگی و ادب کا تعلق، شاعر ادیب کے ذہنی محرکات، غرض ایسے بہت سے عنوانات ہیں جن سے جدید تنقید ہی نے روشناس کیا۔ مقصود یہ ہے کہ ناقدین نے سیاسی جانب داری کے پھیر میں پڑ کر عام سماجی حقائق اور مفروضہ اصولوں کو غلط طور پر ادب کی بنیاد قرار دے کر، تنقیدی اصولوں کو جو بے راہ روی کو روکنے کا واحد ذریعہ تھے، بے راہ روی کی ترویج کے لیے استعمال کیا۔

بعض ناقدین نے داخلیت کو فراریت اور مریضانہ رجحان کا نمایندہ بتایا۔ حالاں کہ یہ بات اصولاً غلط ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مارکسزم سے متاثر ناقدین نے ''مادی جدلیت'' کے نظریہ کو بنیاد ماننے کی وجہ سے داخلیت کی نفی ضروری سمجھی۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ شاعر جن داخلی جذبات کی شیرازہ بندی کرتا ہے، وہ مطلق ذاتی نہیں ہوتے ہیں، ان معنی میں وہ ضرور ذاتی جذبات ہیں کہ اس وقت شاعر ہی ان سے متاثر تھا۔ لیکن درحقیقت وہ اجتماعی داخلیت کی نمایندگی کرتے ہیں۔ کیوں کہ دنیا کے ہر رنگ و نسل کے افراد کے نہاں خانۂ ذہن میں یہ تصورات بعینہ یا نہایت معمولی تغیر کے ساتھ کار فرما رہتے ہیں۔ محبت اور اس کے متعلقات، مصیبتیں اور ان کا شدید احساس زندگی کی مشکلوں سے گھبرا کر خود فراموشی کی خواہش، غرض ایسے بے شمار موضوعات ہیں جو انسانوں میں بلا اختلاف ملک و قوم، شروع سے آج تک کار فرما ہیں۔ یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ یہ زندگی کے بعض لمحات کی علامات ہیں، کل زندگی نہیں، پھر ان کی ترجمانی غیر حقیقی کیسے ہو سکتی ہے، یا ان کو مکمل زندگی کی نفی سے کیسے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ سرخیاں ہیں جو ہر دور اور ہر نسل کے انسانوں کی افسانہ طرازی میں سرفہرست ملتی ہیں۔

آخر مضمون میں ایک اور تحریک کا ذکر کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ زیادہ دن نہیں گزرے کہ ایک خاص تحریک شروع کی گئی تھی۔ بہت سے پھیر دینے کے بعد یہ اصول وضع کیا گیا تھا کہ ادب کا ایک فریضہ یہ بھی ہے کہ وہ عوام کو ان تعمیری کاموں سے روشناس کرائے، جو کسی ملک کی حکومت ملکی و قومی تعمیر

کے لیے کر رہی ہو، ان تعمیری پروگراموں کی طرف عوام کی توجہ کو منعطف کرانا اور ان کی تکمیل کے لیے دانش ور طبقے کی مدد سے عوام میں جوش و خروش پیدا کرنا بھی ادیبوں کی ذمہ داری ہے۔

اس میں شک نہیں کہ حکومت ملکی تعمیر کے لیے جو جدو جہد کر رہی ہو، ہر شہری کو اُس سے اتنی دل چسپی ہونا چاہیے، جتنی اس کو اپنے آپ سے ہو، لیکن اس جدو جہد میں ادیبوں سے نشرو اشاعت کا کام لینا (جس طرح انگریزی حکومت نے دوسری جنگ کے دوران میں ادیبوں، شاعروں اور مشاعروں سے یہ کام باضابطہ لیا تھا) بالکل غلط ہے۔ اس بات پر ہمیشہ زور دیا گیا ہے کہ ادیب و شاعر کو کسی مکتبۂ خیال کا پابند بنا کر اس کے اصولوں کی نشرو اشاعت کو ادب کا مقصد بنانا، ذہنی آزادی، وسعتِ خیال اور غیر محدود فکری امکانات کے منافی ہے۔ ایسی تحریکوں کے تحت دنیا کے جس حصّے میں بھی ادیبوں کو اناؤنسروں کی صف میں شامل کیا گیا ذہنی آزادی کو سب سے زیادہ نقصان پہنچا۔ یہ بات ہمارے سامنے ہے کہ سیاسی اصولوں اور نظریاتی پابندیوں نے ادب میں کیا گل کھلائے ہیں۔ اس سے یہ بات سمجھ میں آسکتی ہے کہ اگر واقعی کسی ادبی تحریک کو حکومت کی سرپرستی کا شرف حاصل ہوا تو اس کے تحت جس ادب کی تخلیق ہوگی اس کا رنگ و آہنگ اور معیار و مقصود کیا ہوگا۔

زندگی میں غم و آلام کی کمی نہیں ہے، سماجی خرابیاں بھی ہر طرف چشمک زن ہیں۔ یہ کیسے ممکن ہوسکتا ہے کہ کوئی دیدہ ور ادیب ہمیشہ ان کی طرف سے آنکھیں بند کیے رہے گا یا اس کے ذہن و قلب پر یہ اثرات نہیں پڑیں گے۔ لیکن پہلے کچھ اصول مان لینا ان کے زیر سایہ کچھ سانچے بنا لینا، اور پھر زندگی کے سارے مصائب کو ان میں ڈھال لینا، دیدہ وری یا حقیقت نگاری نہیں، کورانہ تقلید ہے۔ اس کی گنجایش سیاست میں ہے، ادب میں نہیں۔ ادیب کے لیے لازمی ہے کہ وہ جو کچھ کہے، اس کے اپنے تاثرات ہوں، کسی جماعت یا کسی حکومت کا اعلان نامہ نہ ہو۔

ہمارے ادب میں سب سے بڑی کمی یہی ہے کہ ادیبوں نے مصیبتوں کو سیاسی و نظریاتی اصولوں کی عینک سے دیکھا، مصیبتیں، تلخیاں اور حادثے، اپنی اصلی شکل میں ان کے سامنے نہیں آئے، نہ ان کے سچے پرخلوص اثرات ہی ان کے ذہن و قلب میں جاگزیں ہوئے۔ ہر حادثہ ایک مفروضہ سلسلہ کی کڑی بن کر ان کے سامنے آیا۔ اور ہر مصیبت ایک مرتب اصول کا لازمی نتیجہ بن کر رونما ہوئی۔ مفروضات و کلیات کو تسلیم کر لینے کا نتیجہ اس کے سوا ہو بھی کیا سکتا تھا۔ نتیجے کے طور پر ان آلام و حوادث

کے بیان میں وہ تاثیر بھی نہیں آسکی، جو ذاتی محسوسات کا جوہر ہوتی ہے۔ اس طرح تخلیق کا عمل نقالی کا مرادف ہو کر رہ گیا، جو بہت بڑا المیہ تھا۔ ناقدین نے اس کج خرامی کو درست و برحق ثابت کرنے کے لیے سیاسی رہنمائی کی طرح تاویلات کے انبار لگا دیے۔ یہی نہیں اگلے پچھلے سارے ادبی سرمایے کو انھیں پُرتاویل اصولوں کی کسوٹی پر کسا۔ اس غیر ادبی جہاد کے جو نتائج ہو سکتے تھے، آج سامنے ہیں۔

(رسالہ نقوش، 87، فروری 1961، ص 50 تا 57)

○○○

اُردو شاعری کا اِنتخاب

ساہتیہ اکیڈمی نے ''اردو شاعری کا انتخاب'' کے نام سے ایک کتاب شائع کی ہے، جسے اکیڈمی کے ایک رکن ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ نے مرتّب کیا ہے۔ بہ قولِ مرتّب اِس میں ''1450 سے آج تک کے پانچ سو سالہ طویل دور'' کی شاعری کا انتخاب پیش کیا گیا ہے۔ اِس انتخاب میں ''اردو کے بہترین اور اپنے اپنے دور اور مکتبِ خیال کے نمایندہ 150 شعرا کا منتخب کلام شریک ہے۔''

ساہتیہ اکیڈمی اور مولّف دونوں کی شہرت کے پیشِ نظر یہ اُمّید کی جاسکتی تھی کہ یہ انتخاب آیندہ کے لیے ایک معیار قائم کرے گا لیکن اسے دیکھ کر اچھّے انتخاب کا جو معیار واقعی سامنے آیا وہ یہ ہے کہ (1) اشعار میں زیادہ سے زیادہ تحریف کی جائے۔ (2) جن اشعار میں تحریف نہ کی جاسکے، اُن کو بحر سے خارج کردیا جائے۔ (3) دوسروں کی نظموں یا غزلوں پر عنوان تصنیف فرما کر چسپاں کردیے جائیں۔ (4) کچھ شاعروں کے سنہِ ولادت و وفات، دونوں غلط ہوں، یا کم از کم ایک ضرور غلط ہو۔ نیز ضروری واقعات و حالات یا تو لکھے ہی نہ جائیں یا اِس کا اہتمام کیا جائے کہ اگر دو باتیں صحیح ہوں، تو توازن قائم رکھنے کے لیے دو غلط باتیں بھی درج کی جائیں۔ (5) تنقیدی رائے کے اظہار میں ایسا اندازِ بیان اختیار کیا جائے کہ چھٹے درجے کے طالبِ علموں کو وہ عبارت نامانوس نہ معلوم ہو۔ (6) کہیں کہیں ایسا بھی ہو کہ نظموں کی ترتیب اور کتابت اُن کی ہیئت کے لحاظ سے نہ ہو، مثلاً کوئی نظم بہ صورتِ مربع ہو، تو اس کو بہ صورتِ مثنوی لکھا جائے۔ (۷) ہر صفحے پر کتابت کی 4، 6 غلطیاں ضرور رہوں۔

ذیل میں ایسے کچھ مقامات کی نشان دہی کی جاتی ہے:

تحریف

شروع میں دکنی شعرا کا انتخاب ہے، بالعموم اِس قسم کے انتخاب شائع کرنے کا مقصد یہ ہوتا ہے

کہ پڑھنے والے کو زبان اور بیان کی عہد بہ عہد ترقیوں کا حال معلوم ہو جائے لیکن مرتّب نے یہ امکان اِس طرح ختم کر دیا کہ کلام میں من مانی تبدیلیاں کر کے قدیم کلام کو جدید بنا دیا۔ یہ قدیم روش کہ نامانوس الفاظ کے جدید مترادفات حاشیے میں دے دیے جائیں، غالباً اِس لیے اِنھیں پسند نہیں آئی کہ کہیں اِن کے ترقّی پسند دوست اِن کو قدامت پسند نہ سمجھنے لگیں۔ متعدّد اشعار کو تو اُنھوں نے یکسر بدل دیا ہے۔ محمد قلی قطب شاہ کا کلّیات جب اُنھوں نے مرتّب کیا تھا اُس وقت غالباً یہ نیا نسخہ اُن کے ذہن میں نہیں آیا تھا ورنہ کلّیات میں بھی لوگوں کو محمد قلی قطب شاہ کے بجائے زوؔر صاحب کا کلام ہی ملتا۔ بہر حال انتخاب میں اِسی شاعر کے کلام پر جو اصلاحیں دی گئی ہیں وہ ملاحظہ ہوں۔ پہلے وہ شعر یا مصرعے دیکھیے جن کو یکسر بدل دیا گیا ہے:

انتخاب میں	کلّیات میں (ص176)
ٹلے نہ اک گھڑی تجھ یاد بن تو نا بسر مجھ کو	رتی میں یک رتی تج یاد بن توں نا بسر منج کوں
بہشت و دوزخ و اعراف کچھ نیں ہے مرے آگے	جنت ہور دوزخ ہور اعراف کچ نیں ہے مرے لیکھے
تری الفت کا میں سرمست ہوں متوال ہوں پیارے	ترے نیہہ مد کا میں سرمست ہوں متوال ہوں پیاری
نہیں ہوتا بجز اس کے کسی مے کا اثر مجھ کو	کہ اُس مد باج نا چڑسیں بھی ہور مد کا اثر منج کوں

اِس غزل کی ردیف ''منج کوں'' ہے، جسے ''مجھ کو'' سے بدل دیا گیا ہے۔ اِس طرح ردیفِ نؔ کی غزل ردیفِ وؔ میں آگئی، ''بسنت'' کے کچھ مصرعے ملاحظہ ہوں:

انتخاب میں	کلّیات میں (ص139)
سرو کی مینا میں بھی شبنم کی مے بایا بسنت	سرو مینا میں سو شبنم کا سراپا یا بسنت
مہر کے رنگ میں بسنت کا رنگ جھلکتا نور سا	سور کا رنج میں بسنت کا رنگ جھلکتا نور سوں
موتی اور یاقوت کے گھر گھر میں انباراں لگے	موتیاں یاقوت گھر گھریوں دھک انباراں بھرے
ہر گدا کو مثل خاقاں کر کے دکھلایا بسنت	ہر گدا مسکیں کوں خاقاں سم کا دکھلایا بسنت
گل پیالہ بن کے خدمت کے لیے آیا بسنت	گل پیالہ ہو کے خدمت تائیں چت لایا بسنت

صفحہ 15 پر قلی قطب شاہ کی ایک اور غزل کو بھی عام فہم بنانے کی کوشش کی گئی ہے اور بڑی فراخ دلی سے، ملاحظہ ہو:

(1) مئے لعلی سے رخ زردی ہماری دور کر ساقی	مے لعلی تھے مکھ زردی ہمارا دور کر ساقی
مجالس زہرہ رقاصی سے تو پرنور کر ساقی	مجالس زہرہ رقاصی سوں توں پُرنور کر ساقی
(2) جو کوئی عشق میں ثابت ہے جینا ہے سدا اس کا	جکوئی ہے عشق میں ثابت سدا ہے جیونا اس کا
سو اس کے نام سے میخانہ سب معمور کر ساقی	سو اس کے ناؤں سوں میخانہ سب معمور کر ساقی
(3) بہشتی باغ میں میری مراداں کے کھلے ہیں گل	بہشتی باغ میں کھیلے ہیں پھولاں منج مراداں کے
مری مجلس کو مستِ نغمۂ طنبور کر ساقی	ہمن مجلس کوں مستِ نغمۂ طنبور کر ساقی
(4) نظر کی مرحمت سے دیکھ مجھ مسکین کو یک پل	نظر کی مرحمت سوں دیکھ منج مسکین کوں یک پل
پیا کی کیمیائی نگہ سے فغفور کر ساقی	پیا کی کیمیائی دشٹ سوں فغفور کر ساقی
(5) معانؔی شوق کے آنسو ڈھلیں رُخ پر کہ جوں موتی	معانؔی شوق کے انجھو ڈھلیں مکھ پر کہ جیوں ساقی
کہ یک پل جیو مجھ ہنس کر نظر منظور کر ساقی	کہ یک تل جیو منج ہنس کوں نظر منظور کر ساقی

ایسے ہی کچھ اور مصرعے دیکھیے:

شاہ کے گھر میں سعادت کی خبر لیایا بسنت	شاہ کے مندر سعادت کا خبر لیایا بسنت
تیرے مندر میں خوشی آنند سے آیا بسنت	تیرے مندر میں خوشیاں آنند سوں آیا بسنت
نہ بت خانے کی پروا ہے نہ مسجد کی خبر مجھ کو	نہ بت خانہ کا منج پروا، نہ مسجد کا خبر منج کوں

اشعار کی تطبیق کلّیاتِ قلی قطب شاہ (مرتبۂ زورؔ صاحب) سے کی گئی ہے۔ خود کلّیات کس حد تک صحیح مرتّب کیا گیا ہے، اس کے قلمی نسخوں کو دیکھ کر ہی اِس کے متعلّق کچھ کہا جا سکتا ہے۔

دوسرے دکنی شعرا کے کلام کا بھی یہی حشر ہوا ہے۔ اصلاح و تحریف کے سلسلے میں مرتّب نے صرف دکنی شعرا تک اپنے دائرۂ اختیار کو محدود نہیں رکھا ہے، اگلے پچھلے سارے شعرا کو زیرِ بارِ احسان فرمایا ہے۔ کتاب میں اِس کی مثالیں بہ کثرت موجود ہیں، دو چار مثالوں سے آپ بھی لطف اندوز ہو جیے:

ایذا فغاںؔ کے خو میں یہاں تک روا نہیں (فغاںؔ) یذا فغاںؔ کے حق میں یہاں تک روا نہ رکھ
(دیوانِ فغاںؔ، مرتّبۂ صباح الدین عبدالرحمٰن)

گو بحث کر کے بات بٹھائی پہ کیا مجال (دردؔ) گو بحث کر کے بات بٹھائی پہ کیا حصول
(دیوانِ درد، نسخۂ نظامی پریس نیز نسخۂ خواجہ محمد شفیع)

اس باغ چمن دیدہ میں میں برگ خزاں ہوں (میرؔ) اس باغ خزاں دیدہ...
(کلّیاتِ میرؔ، مرتّبہ مولانا آسیؔ نیز انتخابِ میرؔ، مرتّبہ عبدالحق صاحب)

بہت سعی کرنے سے مر رہیے میرؔ (میرؔ) بہت سعی کریے تو مر رہیے میرؔ
(کلّیاتِ میرؔ، مرتّبہ مولانا آسیؔ نیز انتخابِ میرؔ، مرتّبہ عبدالحق صاحب)

ہم سا بھی اب بساط پہ کم ہوگا بد قمار (ذوقؔ) کم ہوں گے اس بساط پہ ہم جیسے بد قمار
(دیوانِ ذوقؔ، مرتّبہ آزادؔ نیز انتخابِ غزلیات، مرتّبہ سر شاہ سلیمان)

جو چال ہم چلے وہ بہت ہی بُری چلے (ذوقؔ) جو چال ہم چلے سو نہایت بُری چلے
(دیوانِ ذوقؔ، مرتّبہ آزادؔ، نیز انتخابِ غزلیات)

ہو عمر خضر بھی تو ہو معلوم وقتِ مرگ (ذوقؔ) ہو عمر خضر بھی تو کہیں گے بوقتِ مرگ
(مرتّبہ شاہ سلیمان)

دور جب تک رہے یہ دور رہے (محسنؔ) دور جب تک ہے یہی دور رہے
(کلّیاتِ محسنؔ، مرتّبہ نورالحسن نیرؔ)

یہ چند مثالیں بطورِ نمونہ پیش کی گئی ہیں۔ بس یہ سمجھئے کہ جس طرح امانتؔ کے یہاں ضلع جگت کی بہتات ہے اِسی طرح اِس انتخاب میں اصلاح و تحریف کی کثرت ہے۔ تقریباً ساٹھ فی صدی شعر تیغ تحریف سے گھائل ہوئے ہیں۔

معیارِ تحقیق

مرتّب نے ہر شاعر کے کچھ حالات بھی درج کیے ہیں اور تصنیفات کی فہرست بھی پیش کی ہے لیکن اس معاملے میں بھی اس نے اپنے اعلا معیار کو قائم رکھا ہے، اِس امر کا پورا پورا اہتمام کیا ہے کہ سنین، سوانح اور تصنیف شماری میں ۵۰ فی صدی غلط نگاری سے ضرور کام لیا جائے۔ ایسی کچھ مثالیں درجِ ذیل ہیں:

(1) شاہ مبارک آبروؔ کا سنہ وفات ۱۷۴۷ء لکھا ہے۔ یہ غلط ہے۔ آبروؔ کی تاریخِ وفات 24/رجب 1146ھ مطابق 1733 ہے (ملاحظہ ہو سفینۂ خوشگو، ص 195، شائع کردۂ ادارۂ تحقیقات عربی و فارسی، پٹنہ)۔

علی ابراہیم نے گلزارِ ابراہیم میں لکھا ہے کہ آبروؔ کا انتقال عہدِ محمد شاہ میں ہوا، اشپرنگر نے ایک

قدم آگے بڑھ کر یہ لکھا کہ 1161ھ سے قبل اُن کا انتقال ہوا۔ زورؔ صاحب نے یہ فرض کرلیا کہ 1161ھ میں انتقال ہوا تھا۔

مرتّب نے بیش تر شاعروں کا نام بھی لکھا ہے۔ یہاں صرف ''شاہ مبارک آبروؔ'' لکھا ہے جس سے ایک عام آدمی یہ سمجھے گا کہ آبروؔ کا نام شاہ مبارک تھا۔ حالاں کہ آبروؔ کا نام نجم الدین تھا، شاہ مبارک عرفیت تھی (نکات الشعرا)۔

(2) شاہ حاتمؔ کے حالات کے ذیل میں لکھا ہے: ''کئی دیوان مرتّب کیے اور آخر عمر میں اِن کا انتخاب دیوان زادہ کے عنوان سے کیا''۔ حاتمؔ کا کئی دیوان مرتّب کرنا محتاجِ ثبوت ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حاتمؔ نے ایک دیوان مرتّب کیا تھا، جسے اُنھوں نے دیوان زادہ کے دیباچے میں ''دیوانِ قدیم'' کے نام سے موسوم کیا ہے۔ ایک مدّت کے بعد وہی دیوانِ قدیم بہ اضافۂ کلام کلّیات بن گیا اور اِس کلّیات سے دیوان زادہ مرتّب ہوا۔ زورؔ صاحب نے اپنی کتاب ''سرگزشت حاتمؔ'' میں دیوان زادہ کے دیباچے کی جو عبارت نقل کی ہے، اس میں یہ سطریں بھی ہیں:

> ''و دیوانِ قدیم از بیست و پنج سال در بلادِ ہند مشہور دارد۔ و بعدِ ترتیبِ آں تا امروز کہ سنہ احد عزیز الدین عالمگیر باشد... ہر رطب و یابس کہ از زبان ایں بے زبان برآمدہ، داخلِ دیوانِ قدیم نمودہ، کلّیات مرتّب ساخت۔ چناں چہ نقلِ آں بہر کس دشوار بود بنا بر خاطر داشتِ طالبانِ ایں فن... بہ طریق اختصار سوادِ بیاض نمودہ، بہ دیوان زادہ مخاطب ساختہ'' (سرگزشت حاتم، ص 26-125)

(3) مرتّب نے مرزا مظہرؔ کا سنہِ وفات 1777 لکھا ہے۔ مظہرؔ کا سنہِ وفات 1295ھ مطابق 1780 ہے۔ مرزا مظہرؔ کے ایک خلیفہ شاہ غلام علی نے اپنی کتاب مقاماتِ مظہری میں صراحت کے ساتھ یہی سنہ لکھا ہے (ص 61)۔ شاہ غلام علی اس حادثے کے وقت موجود تھے۔ مرزا مظہرؔ کے ایک اور خلیفہ نعیم اللہ بہرائچی نے معاملاتِ مظہری میں بھی یہی سنہ لکھا ہے (ص 140)۔ مظہرؔ کے عزیز ترین شاگرد احسن اللہ بیاںؔ کے مادۂ تاریخِ وفات ''مظہر کل'' سے بھی 1195 نکلتے ہیں۔ نیز قمر الدین منتؔ کی مشہور تاریخ (عاشق حمید اُمات شہیداً) سے بھی یہی سنہ نکلتا ہے۔ علی ابراہیم اور کریم الدین نے سنہِ وفات 1194ھ لکھا ہے اور شیفتہؔ و سرورؔ نے 1192ھ۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ شیفتہؔ نے میر قمر الدین

منّت والا مادۂ تاریخ بھی درج کیا ہے۔ یہ بہ خوبی ممکن ہے کہ 1192ھ غلطیِ کتابت ہو کیوں کہ شیفتہ نے اعداد کو الفاظ میں نہیں لکھا ہے۔ رہے اعظم الدولہ سرور، سو اُن کا تذکرہ بہت سے اغلاط کا مجموعہ ہے۔ اصح وہی 1195ھ ہے کیوں کہ شاہ غلام علی اُس وقت موجود تھے۔

(4) مرتّب نے میر سوز کا نام ''میر محمدی'' لکھا ہے۔ یہ نئی دریافت ہے۔ میر، قائم، عشقی، شورش، مصحفی، سرور، قدرت اللہ سرور، شیفتہ اور اشپرنگر نے محمد میر لکھا ہے۔ مبتلا نے گلشنِ سخن میں میر سیّد محمد (بہ حوالۂ دستور الفصاحت) اور علی ابراہیم نے سیّد محمد لکھا ہے۔ میر محمدی کسی نے نہیں لکھا ہے۔ بہ اتفاقِ اکثر اہلِ تذکرہ اُن کا نام محمد میر ہے۔

سوز کے حالات کے ذیل میں لکھا ہے: ''دلّی کی حالت خراب ہوئی تو فقیرانہ لباس اختیار کر کے لکھنؤ چلے گئے، وہاں سے مرشد آباد گئے اور آخر کار پھر لکھنؤ آ کر وہیں وفات پائی''۔

مرتّب نے اُن کے فرخ آباد جانے کا مطلق ذکر نہیں کیا ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب نے لکھا ہے:

> ''سودا سے قبل ہی فرخ آباد پہنچ گئے تھے (مخزن، ص 55)۔ وفات احمد خاں بنگش کے بعد فیض آباد اور وہاں سے لکھنؤ گئے''۔

(حاشیۂ تذکرۂ ابن امین اللہ طوفان، ذکر میر سوز)

(5) میر کے حالاتِ زندگی کا آغاز اس طرح کیا ہے:

> ''میر علی متقی کے فرزند، جن کی پہلی بیوی سراج الدین علی خاں آرزو کی بہن تھیں، دوسری بیوی میر تقی میر کی والدہ تھیں۔ گیارہ سال کی عمر میں والدہ کی وفات کے بعد دلّی چلے گئے''۔

یہ سمجھ میں نہیں آیا کہ کہاں سے چلے گئے؟

(6) صاحبِ مثنوی سحر البیان کا نام میر حسن لکھا ہے، حالاں کہ اُن کا نام میر غلام حسین تھا۔ ملاحظہ ہو دستور الفصاحت، فہرست اشپرنگر، آبِ حیات، مقدمۂ تذکرۂ میر حسن۔ آگے چل کر لکھا ہے کہ ''پہلے فضا سے اور بعد میں سودا سے کلام میں مشورہ کیا۔''

تذکرہ نویس اِس امر پر متفق ہیں کہ میر حسن نے میر ضیا سے اصلاح لی تھی۔ فضا کا نام کسی نے

نہیں لکھا ہے۔ یہ بھی ثابت نہیں ہے کہ حسنؔ نے سوداؔ سے اصلاح لی تھی۔ میر حسنؔ کا بیان یہ ہے:
''اصلاحِ سخن از میر ضیاؔ سلمہ گرفتہ ام۔ لیکن طرزِ اوشاں ازمن کما حقہٗ سرانجام نہ یافت۔ برقدم دیگر بزرگاں مثل خواجہ میر دردؔ و مرزا رفیع سوداؔ و میر تقی میرؔ پیروی نمودم'' (تذکرۂ میر حسنؔ، ص 54)۔

یہی مصحفی نے لکھا ہے: ''شعر خود را از نظر میر ضیاء الدین ضیاؔ... می گزرانید۔ بعد ازاں دور دورِ مرزا رفیع شد و زبان ریختہ چناں کہ بود زیادہ برآں دریں دیار رواج یافت۔ بحکم قوت ممیزہ قدم بر جادۂ مستقیم اساتذۂ مسلم الثبوت یعنی خواجہ میر دردؔ و مرزا رفیع سوداؔ و میرزا محمد تقی میرؔ گزاشتہ'' (تذکرۂ ہندی، ص ٦٨)۔ اِس سے یہ کیسے ثابت ہوتا ہے کہ حسنؔ سوداؔ کے شاگرد تھے! زور صاحب کا ماخذ غالباً آبِ حیات ہے۔ مولوی صدر یار جنگ حبیب الرحمٰن خاں شروانی نے لکھا ہے:

> ''تلمذ کی بابت آبِ حیات میں لکھا ہے کہ ''مرزا رفیع کو بھی غزل دکھائی، میر حسنؔ کے بیان سے اِس کی تائید نہیں ہوتی، وہ اپنا تلمذ صرف میر ضیاؔ سے ظاہر کرتے ہیں۔ البتہ یہ لکھتے ہیں کہ چوں کہ میں اِن کا طرز نباہ نہ سکا اِس لیے میر دردؔ اور سوداؔ کی طرز کی پیروی کی۔ یہاں بھی سوداؔ کی تخصیص نہیں ہے۔''
> (مقدمۂ تذکرۂ میر حسنؔ، ص 6)

(7) میر اثرؔ کی خصوصیاتِ کلام گناتے ہوئے لکھا ہے: ''اور یقینؔ کی طرح منتخب پانچ اشعار ہی ہر غزل میں رکھتے تھے'' یہ بالکل غلط ہے کہ میر اثرؔ کی ہر غزل میں پانچ شعر ہیں۔ اثرؔ کے دیوان (شائع کردۂ انجمن ترقّی اردو) میں کل 126 غزلیں ہیں، جن میں سے صرف 30 غزلیں ایسی ہیں، جن میں 5،5 شعر ہیں۔ باقی 96 غزلوں میں سے کچھ میں 5 سے بھی کم شعر ہیں اور کچھ میں 5 سے زیادہ۔ میر اثرؔ کے یہاں یقینؔ کی طرح یہ پابندی قطعاً نہیں ہے کہ ہر غزل صرف پانچ شعر کی ہو۔

(8) جراٰتؔ کا سنہِ وفات 1810 لکھا ہے۔ صحیح 1809 ہے۔ ملاحظہ ہو حاشیۂ دستور الفصاحت، ذکرِ جراٰتؔ۔ نیز حاشیۂ تذکرۂ ابن امین اللہ طوفاںؔ، ذکرِ جراٰتؔ۔

(٩) انشاؔ کا سنۂ وفات 1816 لکھا ہے۔ صحیح 1818 ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ''بہ اتفاق اکثر اہلِ تذکرہ انشا در سال ١٢٣٣ھ (1818) وفات یافتہ است۔ اما بلوم ہارٹ بنا بر مادۂ بسنت سنگھ نشاطؔ کہ ''عرفی وقت بود انشا'' می باشد۔ رحلتش را در

1230ھ (1815) نشان می دہد و ہمیں سال در طبقات و انتخاب اختیار کردہ شدہ است۔ اما ایں قول مبنی بر غلط فہمی است۔ فی الحقیقت نشاؔط ایں تاریخ را بہ تعمیہ گفتہ گود۔ چنانچہ مصرعِ اوّل این ست ''سال تاریخ اوز جان اجل'' بریں دال است کہ اعداد ''ج'' را کہ جان اجل است، ایزاد باید کرد'' (حاشیۂ دستور الفصاحت، ذکرِ انشاؔ)۔

نیز ملاحظہ ہو مقدّمۂ ''کلامِ انشا'' ص ج ک۔ زوؔر صاحب اگر انشاؔ کے مجموعۂ کلام ''کلامِ انشا'' کا دیباچہ ہی پڑھ لیتے تو یہ غلط فہمی نہیں ہو سکتی تھی۔

(10) ذوقؔ کے والد کا نام ''شیخ محمد رمضانی'' لکھا ہے۔ صحیح محمد رمضان ہے۔

(آبِ حیات)

(11) رشکؔ کے والد کا نام ''میر سلیمان'' لکھا ہے۔ صحیح سیّد سلمان ہے۔

''بعض تذکرہ نویسوں نے اِن کے باپ کا نام میر سلیمان لکھا ہے، لیکن وہ خود سیّد سلمان لکھتے ہیں۔ اتّفاق سے مادۂ تاریخ میں یہ نام آ گیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ نام سیّد سلمان ہی تھا۔'' (دیباچۂ نفس اللّغۃ، ص ا)

اِس کے بعد دیباچہ نگار نے ۴ شعر کا ایک قطعۂ تاریخِ وفات لکھا ہے اور اِس کے بعد ایک دوسرے قطعے کا یہ شعر بھی درج کیا ہے:

والدِ ماجدِ من سیّد سلمانِ فقیہ
عزمِ فردوس نمودند چو از شوقِ کمال

اِس کے بعد مرتّبِ انتخاب نے مزید دادِ تحقیق دی ہے۔ لکھا ہے: ''رشک کے ۳ دیوان مخطوطات کی شکل میں ہیں''۔ مرتّبِ انتخاب محقّق بھی کہے جاتے ہیں۔ اِن کو تو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ رشکؔ کے دو دیوان ایک ہی جلد میں ان کی زندگی شائع ہو چکے تھے۔ ایک حوض میں، دوسرے حاشیے پر (قاضی عبدالودود صاحب حاشیۂ تذکرۂ ابن امین اللہ طوفاؔن، ذکرِ رشکؔ، نیز دیباچۂ نفس اللّغۃ، ص2)۔ مطبوعہ دواوین کے نام نظمِ مبارک اور نظمِ گرامی ہیں۔ یہ تاریخی نام ہیں۔ رشکؔ کا شعر ہے:

مرتّب ہو چکا اے رشکؔ یہ نظمِ مبارک جب 1253
محشی ہو گیا ترتیب میں نظمِ گرامی سے 1261

(دیباچۂ نفس اللّغۃ)

تیسرے دیوان کے متعلّق نفس اللّغۃ کے دیباچہ نگار نے لکھا ہے: ''زمانے کی ناقدردانی کے ہاتھوں ضائع ہوگیا'' (ص3)۔ مرتّب نے رشکؔ کے مشہور لُغت نفس اللّغۃ کا ذکر نہیں کیا ہے غالباً مرتّب کو اِس کا علم ہی نہیں ہے۔

(12) میر انیسؔ کے حالات کے ذیل میں لکھا ہے:

''غزل گوئی سے ابتدا کی، لیکن اِن کو سلاموں کی شکل میں منتقل کر دیا۔''

یہ بات محتاجِ ثبوت ہے کہ انیسؔ نے اپنی غزلوں کو ''سلاموں کی شکل'' میں منتقل کر دیا تھا۔ غالباً مرتّب محترم نے آبِ حیات کی اِس عبارت سے یہ مفہوم اخذ کیا ہے:

''ابتدا میں انھیں بھی غزل کا شوق تھا۔ ایک موقع پر کہیں مشاعرے میں گئے اور غزل پڑھی وہاں بڑی تعریف ہوئی، شفیق باپ خبر سن کر دل میں باغ باغ ہوا۔ مگر ہونہار فرزند سے پوچھا کہ کل رات کو کہاں گئے تھے؟ انھوں نے حال بیان کیا۔ غزل سُنی اور فرمایا، بھائی! اب اِس غزل کو سلام کرو اور اِس شغل میں زورِ طبع صرف کرو جو دین و دنیا کا سرمایہ ہے۔ سعادت مند بیٹے نے اسی دن سے اِدھر سے قطع نظر کی۔ غزلِ مذکور کی طرح میں سلام لکھا۔ دنیا کو چھوڑ کر دین کے دائرے میں آ گئے۔'' (آبِ حیات، ذکرِ انیسؔ)

مندرجۂ بالا عبارت سے یہ بالکل ثابت نہیں ہوتا ہے کہ انیسؔ نے غزلوں کو ''سلاموں کی شکل (؟) میں منتقل کر دیا۔''

(13) جلالؔ کے متعلّق لکھا ہے: ''برقؔ اور رشکؔ کے تلامذۂ رشید میں سے تھے''۔ جلالؔ پہلے ہلالؔ کے شاگرد ہوئے تھے، پھر رشکؔ کے اور اُن کے کربلائے معلّیٰ چلے جانے کے بعد برقؔ سے تلمّذ اختیار کیا تھا۔ حضرت آرزوؔ لکھنوی (تلمیذ جلالؔ) نے لکھا ہے:

''حکیم صاحب امیر علی خاں ہلالؔ کے شاگرد ہوئے اور انھیں کے تخلص کا ہم وزن و ہم قافیہ تخلص جلالؔ اختیار کیا۔'' (رسالۂ ہندستانی، جنوری 1933)

مرتّب نے آخر میں لکھا ہے: ''اُردو میں تین دیوان یادگار چھوڑے''۔ جلالؔ نے پانچ دیوان

یادگار چھوڑے تھے، جن میں سے چار مطبوعہ ہیں اور ایک غیر مطبوعہ۔ مطبوعہ دواوین کے نام یہ ہیں: (1) شاہدِ شوخ طبع (2) کرشمہ گاہِ سخن (3) مضمون ہائے دلکش (4) نظم نگاریں (یہ تفصیل آرزو صاحب کے مذکورۂ بالا مضمون سے ماخوذ ہے)۔

(14) مولانا حالی کی ایک کتاب کا نام ''مجالس انشا'' لکھا ہے۔ صحیح مجالس النساء ہے۔

(15) بیخود دہلوی کے ایک مجموعے کا نام ''گفتارِ بیخودی'' لکھا ہے۔ صحیح ''گفتارِ بیخود'' ہے۔ یہ تاریخی نام ہے۔

(16) نوح ناروی کے حال میں لکھا ہے: ''داغ ہی کے رنگ میں لکھتے تھے اور اِن کے جانشین سمجھے جاتے تھے۔'' گویا نوح صاحب (خدانخواستہ) مرحوم ہو چکے ہیں! مرتّب کو معلوم ہونا چاہیے کہ نوح صاحب تادمِ تحریر زندہ ہیں۔

(17) سیماب کے ایک مجموعے کا نام ''حکیم عجم'' لکھا ہے۔ صحیح ''کلیم عجم'' ہے۔

(18) اثر لکھنوی کی تصنیفات کے نام گناتے ہوئے لکھا ہے: ''ان کے مجموعے اثرستان اور بہاراں شائع ہو چکے ہیں'' نغمۂ جاوید (ترجمۂ گیتا)۔ انگریزی نظموں کے ترجموں کا مجموعہ (غالباً اس کا نام رنگ بست ہے) اور نو بہاراں (مجموعۂ غزلیات) بھی اثر صاحب ہی کے مجموعے ہیں اور یہ سب 1960 سے بہت پہلے شائع ہو چکے ہیں۔

(19) جگر صاحب کے متعلق لکھا ہے: ''صرف غزل کہتے ہیں''۔ لطیفہ یہ ہے کہ خود مرتّب نے جگر صاحب کی ایک نظم ''ساقی سے خطاب'' شامل انتخاب کی ہے۔ آگے چل کر لکھا ہے ''کلام کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں''۔ اس مجہول المفہوم جملے کی جتنی داد دی جائے کم ہے۔ گویا زور صاحب نے شعلۂ طور اور آتشِ گل کے نام نہیں سُنے ہیں! یہ بھی نہیں لکھا کہ ساہتیہ اکیڈمی نے ان کے مجموعے آتشِ گل پر انعام دیا تھا۔ غالباً زور صاحب کو اِس کی اطّلاع نہیں ہوگی! (یہ خیال رہے کہ زور صاحب ساہتیہ اکیڈمی کے ممبر ہیں)۔

(20) جوش صاحب کی تصنیفات کے نام گناتے ہوئے لکھا ہے: ''متعدّد مجموعے شائع ہو چکے ہیں، جن کے نام یہ ہیں روحِ ادب، نقش و نگار، شعلہ و شبنم، حرف و حکایات، جنونِ حکمت، فکر و نشاط، آیات و نغمات۔ پہلے تو یہ عرض کروں کہ حرف و حکایات اور جنونِ حکمت جوش صاحب کے

مجموعے نہیں ہیں۔ اُن کے مجموعوں کے نام حرف و حکایات اور جنون و حکمت ہیں۔ پھر یہ عرض کروں کہ مرتّب کے الفاظ ''متعدد مجموعے شائع ہو چکے ہیں، جن کے نام یہ ہیں'' سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ جوشؔ کے صرف یہی مجموعے شائع ہوئے ہیں اور یہ بالکل صحیح نہیں ہے۔ عرش و فرش ، سنبل و سلاسل ، سموم وصبا ، سرود وخروش ، سیف و سبو (انتخاب)، طلوعِ فکر بھی جوشؔ صاحب ہی کے مجموعے ہیں (میرا یہ دعوا نہیں ہے کہ یہ فہرست مکمّل ہے)۔

(21) مرتّب نے فراقؔ، آنند نرائن ملّاؔ اور جمیلؔ مظہری کے کسی مجموعے کا نام نہیں لکھا ہے۔ غالباً مرتّب نے اِن شعرا کا کوئی مجموعہ دیکھا بھی نہیں ہوگا۔

(22) فیضؔ کے ایک مجموعے کا نام ''نقوشِ زنداں'' لکھا ہے جو مضحکہ خیز حد تک غلط ہے۔ یہ ''زنداں نامہ'' کی گت بنی ہے۔

(23) جذبیؔ کے متعلّق لکھا ہے: ''آج کل علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں ملازم ہیں۔'' گویا کلرک یا ہیڈ کلرک ہوں گے! یہ یقین کرنے کو جی نہیں چاہتا کہ زورؔ صاحب کو یہ نہ معلوم ہو کہ جذبیؔ شعبۂ اردو میں لکچرر ہیں۔

(24) جاں نثار اخترؔ کے متعلّق لکھا ہے: ''کلام کا مجموعہ سلاسل شائع ہو چکا ہے''۔ سلاسل کے علاوہ جاوداں بھی جاں نثار اخترؔ کا مجموعہ ہے جو 1960 سے کم از کم پانچ سال قبل شائع ہو چکا ہے۔

(25) جگن ناتھ آزادؔ کے حالات میں لکھا ہے: ''پہلے وزارت لیبر میں ملازم ہوئے، بعد کو وزارتِ اطّلاعات کے اردو ماہ نامہ آج کل کی ادارت کرنے لگے۔ ۱۹۵۵ء میں انفرمیشن آفیسر کے عہدے پر ترقّی ملی۔ پہلا مجموعہ ''بیکراں'' 1948 میں شائع ہوا...دوسرے مجموعے ''ستاروں سے ذرّوں تک'' اور ''جاوداں'' ہیں۔''

''وزارتِ لیبر'' کی فصاحت سے قطع نظر کرتے ہوئے عرض کروں کہ بیش تر باتیں غلط ہیں (1) آزادؔ آجکل کے اڈیٹر نہیں، اسسٹنٹ اڈیٹر تھے۔ اُس زمانے میں اڈیٹر جوشؔ صاحب تھے (یہ خیال رہے کہ زورؔ صاحب آجکل کے اڈیٹوریل بورڈ کے ممبر ہیں)۔ (2) آزادؔ کو ترقّی نہیں ملی تھی، نئی ملازمت ملی تھی۔ (3) بیکراں پہلی بار 1948 میں نہیں 1949 میں شائع ہوا تھا۔ (3) جاوداں آزادؔ کا مجموعہ نہیں ہے، یہ جاں نثار اخترؔ کے مجموعے کا نام ہے۔ مجھے جگن ناتھ آزادؔ نے بتایا کہ ایک زمانے میں

اُنھوں نے اِس نام سے ایک مجموعہ مرتّب کرنا چاہا تھا جب جاں نثار اختؔر کا مجموعہ اِسی نام سے شائع ہوا تو اُنھوں نے اِس نام کو اپنی فہرست سے خارج کر دیا۔ زورؔ صاحب نے کسی اشتہار میں یہ دیکھ کر کہ جاوداں کے نام سے جگن ناتھ آزادؔ کا ایک مجموعہ شائع ہونے والا ہے، یہ سمجھ لیا کہ وہ شائع بھی ہو گیا۔

یہ مثالیں محض ''نمونۂ کلام'' کے طور پر پیش کی گئی ہیں۔

تنقیدی رائیں:

کچھ تحقیقی شاہ کار تو آپ نے دیکھے، اب کچھ تنقیدی رائیں بھی ملاحظہ فرمائیے۔

جلالؔ: ''شعر وسخن کے علاوہ علم وفضل اور نثر نگاری سے بھی لگاؤ تھا''۔ (ملاحظہ فرمایا! جلالؔ کو علم وفضل سے بھی ''لگاؤ'' تھا)۔

ذوقؔ: ''غالبؔ سے مقابلے رہے اور غزلوں میں وہ ان سے بازی لے گئے۔''

دردؔ: '' ان کی قلندری اور بے نیازی نے اِن کو دلّی ہی میں جمائے رکھا اور یہی اِن کے کلام کی خصوصیت ہے۔''

چھمی نارائن شفیقؔ: ''یقینؔ کے رنگ میں لکھتے تھے۔''

جرأتؔ: ''فارسی ترکیبوں کے استعمال سے پرہیز کرتے تھے اور سادگی وسلاست کے باوجود دلکش کلام لکھتے تھے۔''

انشاؔ: ''جودتِ طبع اور تنوّع پسندی کے باعث ہر طرح کا کلام لکھا اور ہر میدان میں اُستادی کی شان دکھائی۔''

مصحفیؔ: ''شعر وسخن کے میدان میں مہارت پیدا کی ...انشاؔ سے بڑے تکلیف دہ مقابلے رہے لیکن یہ خاموشی کے ساتھ اپنا حلقۂ اثر اور کلام میں اضافہ کرتے رہے۔''

(''شعر کے میدان میں مہارت'' اور ''اپنا حلقۂ اثر اور کلام میں اضافہ کرتے رہے'' طرزِ ادا اور اسلوبِ تنقید میں مستقل اضافے ہیں)۔

نظیرؔ: ''اِن کی نظمیں بہت ہی دل چسپ اور نیچرل شاعری کی علمبردار ہیں۔''

راسخؔ: ''پٹنہ میں اُردو شاعری کا دبستان ان کی وجہ سے قائم ہو گیا۔''

آتشؔ: ''مشہور استاد اور ایک خاص دبستانِ سخن کے بانی تھے۔''

غالبؔ: ''اردو کے بہت بڑے اور مقبول شاعر ہیں۔''

انیسؔ: ''اِن کی زبان اور قدرتِ بیان مسلّم الثبوت ہے۔ طبیعت میں انکسار اور عادتوں میں اعتدال تھا اور اِن کے کلام میں بھی باوجود استادی اور قدر دانی کے یہی رنگ قائم رہا''۔ (میر انیسؔ کی اِس خصوصیت سے مولانا شبلیؔ بھی لاعلم رہے کہ اُن کے کلام میں انکسار اور اعتدال ہے اور قدر دانی و استادی کے باوصف یہ رنگ قائم رہا۔)

میر مہدی مجروحؔ: ''مرزا غالبؔ نے اُن کے نام کئی خطوط لکھے جو مشہور ہوئے۔ غالبؔ کے رنگ میں رنگے ہوئے تھے۔ ان کے کلام میں نازک خیالی اور معنی یابی کی فراوانی تھی۔''

تعشقؔ: ''امام بخش ناسخؔ کے شاگرد تھے اور انیسؔ بھی اِن کو چاہتے تھے۔ غزل اور مرثیہ دونوں میں استادی کا مرتبہ حاصل تھا۔ (کیا بے مثل جملہ لکھا ہے کہ ''انیسؔ بھی اِن کو چاہتے تھے۔'')

عزیزؔ لکھنوی: ''قصیدہ نگاری میں سوداؔ اور ذوقؔ کے قریب پہنچ گئے تھے اور غزل میں میرؔ و غالبؔ کے ہم پلّہ۔''

عرشؔ ملسیانی: ''نثر و نظم دونوں کے دھنی ہیں۔''

جمیلؔ مظہری: ''بہارؔ کی جدید شاعری کے علمبردار ہیں۔''

فراقؔ: ''اقبالؔ کو استاد مانتے ہیں۔ ردیف و قافیہ کے پابند ہیں اور طرزِ جدید کے خلاف ہیں۔''

یہ چند تنقیدی رائیں نقل کی گئیں۔ اب غالباً آپ کو بھی اِس سے اتفاق ہوگا کہ مرتّب نے بچوں اور مدرسہ ہائے تعلیمِ بالغاں کے طلبہ کا زیادہ سے زیادہ خیال رکھا ہے۔

(کیا واقعی؟—مدیر)

ترتیبِ شعرا:

مرتّب نے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''شعرا کی ترتیب اُن کی تاریخِ پیدائش کے لحاظ سے کی گئی ہے۔'' اِس سلسلے میں مرتّب نے عجیب عجیب ستم ظریفیوں سے کام لیا ہے: (1) کچھ شاعروں کے نام کے ذیل میں (قاعدے کے مطابق) سنہِ ولادت و وفات دونوں درج ہیں۔ (2) کچھ شاعروں کے نام کے نیچے صرف ایک سنہ لکھا ہوا ہے۔ اب آپ یہ معلوم کرتے رہیے کہ یہ سنہِ وفات ہے یا سنہِ پیدائش؟ یہ اُلجھن اُس وقت بڑھ جاتی ہے جب بعض سنین کے ساتھ قوسین میں لفظ وفات بھی لکھا ہوا ہے۔ مثلاً

جرأتؔ کے نام کے ذیل میں (1810) لکھا ہے۔قوسین میں تصریح کر دی ہے کہ یہ سنہِ وفات ہے لیکن اِس کی بھی پابندی نہیں کی ہے۔قائمؔ کے نام کے ذیل میں کسی تصریح کے بغیر (1795) لکھا ہوا ہے۔یہ اِن کا سنہِ وفات ہے (حاشیہ، دستور الفصاحت)۔(3) طبعیؔ کے نام کے ذیل میں لکھا ہے: ''تصنیف 1670''، ''تصنیف'' سے کیا مراد ہے، سمجھ میں نہیں آتا، ظاہر ہے کہ تصنیف کے معنی ولادت یا وفات کے تو ہو نہیں سکتے۔(4) غواصیؔ اور وجہیؔ کے نام کے ذیل میں کچھ لکھا ہی نہیں ہے۔اِس سلسلے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ جن شعرا کا صرف سنہِ وفات لکھا ہے، یا جن کا خانہ خالی چھوڑ دیا ہے، اُن کی ترتیب کس لحاظ سے'' کی ہے۔''

عنوانات:

مرتّب نے بعض غزلوں پر عنوان تصنیف فرما کر چسپاں کیے ہیں اور بعض نظموں کے عنوانات میں ترمیم کی ہے۔اِس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل نظم بن گئی، اور نظم کو اپنے عنوان سے کوئی علاقہ نہیں رہا، مثلاً علی سردارؔ جعفری کے مجموعے ''پتھر کی دیوار'' میں صفحہ 153 پر ایک غزل ہے، سرِ غزل قوسین میں لکھا ہوا ہے (ہند پاک مشاعرے کے موقعے پر کہی گئی) فاضل مرتّب نے اِس غزل کو ''خون کی لکیر'' عنوان مرحمت فرمایا ہے۔اِس غزل کا مطلع ہے:

پھر شمیمِ گل نوید جانفزا لائی ہے آج
میرے گلشن میں بہار رفتہ پھر آئی ہے آج

یہ غزل مسلسل ہے۔اب آپ اِس عنوان کی مناسبت کو اِس ''بنا سپتی نظم'' میں تلاش کرتے رہیے۔

(2) محسنؔ کاکوروی کا نعتیہ قصیدہ ''سمت کاشی سے چلا...'' بہت مشہور ہے۔خاصا طویل قصیدہ ہے۔درمیان میں یہ غزل بھی ہے جس کا مطلع ہے:

سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل
تیرتا ہے کبھی گنگا کبھی جمنا بادل

کلیاتِ محسنؔ میں اِس مطلعے کے آغاز میں (غزل) لکھا ہوا ہے۔مرتّب نے اِس غزل کو ''بادل'' عنوان عطا فرمایا ہے۔گویا محسنؔ نے بادل کے موضوع پر ایک نظم کہی ہے۔

(3) کلیاتِ محسنؔ میں ایک مثنوی ہے، جس کا تاریخی نام ''نگارستانِ الفت'' ہے۔ 1293ھ

عنوان کی مکمّل عبارت یہ ہے:

"نگارستان الفت

المعروف

بہ پیاری باتیں"

مرتّب نے اِس کو ازراہِ کرم "عشق و محبت کی بے چینی کا نقشہ" کا عنوان بخشا ہے۔ ناواقف آدمی سمجھے گا کہ یہ مہمل عنوان محسنؔ کا قائم کیا ہوا ہے۔

(4) انتخاب میں ساحرؔ لدھیانوی کی ایک نظم کا عنوان "شکستِ زنداں" لکھا ہوا ہے۔ اُس کے پہلے بند کا پہلا شعر یہ ہے:

خبر نہیں کہ بلا خانۂ سلاسل میں   تری حیاتِ ستم آشنا پہ کیا گزری

اب آپ یہ سوچتے رہیے کہ شاعر کا مخاطب کون ہے؟ جب ساحرؔ کا مجموعۂ کلام "تلخیاں" دیکھیں گے تو معلوم ہوگا کہ "شکستِ زنداں" کی سرخی کے نیچے یہ ذیلی عنوان بھی موجود ہے (چینی شاعر یانگ سو کے نام) تب مشکل آسان ہوگی۔

(5) انتخاب میں روشؔ صدیقی کی نظم کا عنوان "چشمۂ شاہی سری نگر کشمیر" ہے۔ میں نے کئی بار نظم پڑھی۔ نظم کو چشمۂ شاہی سے کوئی علاقہ ہی نہیں معلوم ہوا۔ اتّفاقاً روشؔ سے ملاقات ہوئی، اُن سے معلوم ہوا کہ نظم کا اصل عنوان "ابدی خواب" ہے اور ذیلی عنوان "چشمۂ شاہی کا ایک تاثر" ہے۔ اس نظم کا آخری مصرع ہے:

زندگی کو ابدی خواب بنادیں اے دوست

ہیئت:

متعدد نظمیں اِس طرح درج ہیں کہ اُن کی ہیئت یا تو بدل گئی ہے یا بگڑ گئی ہے۔ مثلاً صفحہ ۲۴۷ پر آل احمد سرورؔ کی ایک نظم "عزم کوہ کنی" درج ہے۔ یہ نظم دراصل بہ صورتِ مربع ہے، اِس کو مثنوی کی طرح لکھا گیا ہے۔ اِس کے برخلاف صفحہ 198 پر جگت موہن لال رواںؔ کی ایک نظم بہ عنوان "لاوارث بچہ" دراصل بہ صورتِ مثنوی ہے، اِس کو مربع بنا دیا ہے۔ اِس میں لطیفہ یہ ہوا کہ نظم میں ۱۳ شعر ہیں۔ 5 بند تو 4-4 مصرعوں کے مکمّل ہو گئے اب ۶ مصرعے بچے، لہٰذا درمیان میں ایک بند 6 مصرعوں کا بنا دیا، عجیب

''کٹ بگڑی'' صورت بن گئی کہ 5 بند 4-4 مصرعوں کے ہیں اور درمیان میں ایک بند ۶ مصرعوں کا۔

جذبی کی ایک نظم بہ صورت مربع ہے۔ اِس میں صرف اتنی ترمیم کی گئی ہے کہ ۴ بند تو 4-4 مصرعوں کے رہے اور درمیان میں ایک بند 8 مصرعوں کا مجموعہ بن گیا۔

صفحہ 54 پر سراؔج کا ایک مستزاد ہے۔ اِس میں بس اتنا تصرف کیا گیا ہے کہ درمیان میں سے ایک مصرع حذف کر دیا۔ وہ مصرع یہ ہے (اب سروسہی داغ جدائی کی خبر لے — رکھ عزم تماشا) اِس ترمیم سے ۳ شعر تو مکمّل رہے۔ ایک مصرع لنڈورا بچا۔ یہ بھی ہیئت میں ایک اضافہ ہے۔

خواجہ میر دردؔ کی ایک غزل کے تین شعر درج کیے ہیں، اس کا آخری شعر یہ ہے:

جس طرح ہوا اِسی طرح سے پیمانۂ عمر بھر گئے ہم

اِس سے پہلے کا شعر شاملِ انتخاب نہیں ہے حالاں کہ دونوں شعر قطعہ بند ہیں۔ اِن کی صحیح صورت یہ ہے:

تھا عالمِ جبر کیا بتائیں ق کس طور سے زیست کر گئے ہم
جس طرح ہوا اِسی طرح سے پیمانۂ عمر بھر گئے ہم

غالباً مرتّب کی رائے میں قطعہ بند اشعار میں کوئی معنوی تسلسل نہیں ہوتا ہے۔

حالؔی کے مسدس کا جو انتخاب دیا گیا ہے، اُس میں ۳ بند تو ۶-۶ مصرعوں کے ہیں اور مکمّل۔ ایک بند صرف 4 مصرعوں کا ہے۔

جاں نثار اخترؔ کی نظم ''خاموش آواز'' میں بس اتنا تصرف کیا گیا کہ 7، 8 بندوں کو مقدم و موخر کر دیا ہے (ملاحظہ ہو جاوداں) غالباً مرتّب نے محسوس کیا ہوگا کہ شاعر نے ترتیب کچھ ٹھیک نہیں رکھّی ہے۔

انتسابِ اشعار:

کئی جگہ انتسابِ اشعار اور صحتِ اشعار کی طرف سے نہایت بے پروائی برتی گئی ہے، مثلاً مرزا مظہؔر کے انتخاب میں یہ شعر بھی شامل ہے:

نہ تو ملنے کے اب قابل رہا ہے نہ مجکو وہ دماغ و دل رہا ہے

یہ شعر مظہؔر کا نہیں، یکرنگؔ کا ہے۔ ملاحظہ ہو نکات الشعرا، تذکرۂ ریختہ گویاں، چمنستانِ شعرا۔

انشاؔ کے انتخاب میں یہ شعر بھی موجود ہے:

یہ عجیب ماجرا ہے کہ بروزِ عید قرباں

وہی ذبح بھی کرے ہے وہی لے ثواب الٹا

مرزا محمد عسکری صاحب مرحوم، مرتّب ''کلامِ انشا'' نے اِس غزل پر حسبِ ذیل حاشیہ لکھا ہے:

''مطبوعہ نسخوں اور آبِ حیاتِ آزاد میں اِس غزل میں ایک شعر یہ بھی ہے، جو انشا کا نہیں مصحفی کا ہے۔ یہ عجیب ماجرا...ثواب الٹا۔ انشا کے دیوان کے کسی قلمی نسخے میں یہ شعر نہیں ملتا۔'' (ص 27)

خواجہ میر درد کا یہ شعر بھی توجّہ طلب ہے:

اخفاے رازِ عشق نہ ہو آبِ اشک سے یہ آگ وہ نہیں جسے پانی بجھا سکے

پہلا مصرع اِسی طرح مشہور ہے۔ دیوانِ درد نسخۂ نظامی میں بھی اِسی طرح ہے۔ لیکن نسخۂ خواجہ محمد شفیع میں صحیح صورت میں درج ہے (اطفاے نارِ عشق نہ ہو آبِ اشک سے)۔ مرتّب صاحب ذرا غور فرماتے تو اُن کو محسوس ہوتا کہ پہلے مصرعے کے ''آبِ اشک'' اور ''اخفاے رازِ عشق'' کو دوسرے مصرعے سے کوئی معنوی ربط نہیں ہے۔ ایسے مسامحات اور اشعار میں بھی ہیں۔

اِس انتخاب میں ایسے مصرعوں کی بہتات ہے جو یا بحر سے خارج ہیں یا بُری طرح مسخ ہو گئے ہیں۔ بعض جگہ ایسی دل چسپ ترمیمیں ہیں کہ پڑھ کر لطف آ جاتا ہے، مثلاً:

پھر گیا پانی اپنے گھر کی طرف (مانی، پانی بن گیا)

خطا تو دل کی تھی قاتل بہت سی مار کھانے کی (ذوق)

صحیح یوں ہے: خطا تو دل کی تھی قابل بہت سی مار کھانے کے

دھونکے ہے دم کو اپنے کہ جوں کھال کو کہار (سودا) لہار ہونا چاہیے

یہ کتاب مکتبۂ جامعہ کے اہتمام سے چھپی ہے۔ میں نے مکتبہ کی کسی کتاب کو پہلی بار اِتنا غلط چھپا ہوا دیکھا ہے۔ اگر اس کے پروف کو مکتبۂ جامعہ والوں نے ہی پڑھا ہے تو یہ کتاب مکتبہ کے لیے باعثِ شرم ہے۔ البتہ اگر خود مرتّب نے اِس ذمّے داری کو پورا کیا ہے تو پھر نہ مقامِ تعجّب ہے نہ جاے افسوس۔

انتخابِ شعرا و انتخابِ کلام:

شاعروں کے انتخاب میں اور اُن کے کلام کے انتخاب میں معیاری بدذوقی سے کام لیا گیا ہے۔ مرتّب نے دعوا کیا ہے کہ اِس انتخاب میں ''اُردو کے بہترین اور اپنے دور اور مکتبِ خیال کے نمائندہ

شاعر شامل ہیں''۔ ذرا ذیل کی فہرست پر بھی ایک نظر ڈال لیجیے (یہ فہرست مکمّل نہیں ہے):
بچھی نرائن شفیق، چندو لال شاداں، میر شمس الدین فیض، میر علی اوسط رشک، گردھاری پرشاد باقی، سرشار، نوح ناروی، اثر رامپوری، حامد اللہ افسر، اختر اورینوی، آل احمد سرور، نازش پرتاپ گڑھی۔

جی ہاں، یہ سب اُردو کے بہترین اور اپنے اپنے دور کے نمائندہ شاعر ہیں۔ کتنے اچھے شاعر اِس انتخاب میں شامل نہیں ہیں۔ اُن کی فہرست خاصی لمبی ہے۔ آپ کو یہ پڑھ کر تعجب ہوگا کہ نئے نظم گو شعرا میں اختر الایمان نام کا کوئی شاعر نہیں ہے۔ نہ پُرانوں میں ریاض خیر آبادی کوئی شاعر تھے۔ بہت سے اچھے شعرا کا انتخاب کسی مجبوری کی بنا پر شامل نہیں کیا جا سکا ہے۔ مجبوری کا تعلّق اکیڈمی سے ہے پڑھنے والوں سے نہیں۔ جس انتخاب میں اصغر، فانی، حسرت، اختر شیرانی، یگانہ، چکبست، آرزو، اقبال، اکبر کا کلام شامل نہ ہو اُس کو اُردو شاعری کا نمائندہ انتخاب کہنا اُردو ادب کی توہین کرنا ہے۔

بیش تر شعرا کے کلام کا انتخاب کور ذوقی اور بدمذاقی کا آئینہ دار ہے۔ اِس کا اندازہ اِس سے کیجیے کہ داغ کے انتخاب میں یہ شعر بھی شامل ہے (اس سے مرتّب کے ذوقِ بلند کا اندازہ کیا جا سکتا ہے):

ہم نے ان کے سامنے اول تو خنجر رکھ دیا
پھر کلیجہ رکھ دیا، دل رکھ دیا، سر رکھ دیا

عزیز لکھنوی کو ''غزل میں میر و غالب کا ہم پلّہ'' لکھا ہے۔ ان کے انتخاب میں یہ غزل بھی شامل ہے:

کبھی حوصلے دل کے ہم بھی نکالیں   اِدھر آؤ تم کو گلے سے لگالیں
بھلا ضبط کی بھی کوئی انتہا ہے   کہاں تک طبیعت کو اپنی سنبھالیں
یہ مانا کہ آزردہ تم سے ہمیں تھے   مگر آؤ اب ہم تمھیں کو منالیں
کہو بزمِ جمشید کے ساقیوں سے   فقیر در میکدہ کی دعا لیں
عزیز اپنا زخمِ جگر تو دکھا دیں   مگر دونوں ہاتھوں سے وہ دل سنبھالیں

بے امتیازی کا یہ عالم ہے کہ جاں نثار اختر کی ایک نظم کے لیے ۱۰ صفحے وقف کر دیے ہیں۔ میر شمس الدین فیض کی دس غزلوں کا انتخاب دیا گیا ہے۔ فراق کی صرف تین غزلیں درج کی ہیں اور کسی انتخاب کے بغیر۔ یہی کارروائی جگر صاحب کے ساتھ فرمائی ہے۔ حالاں کہ جگر اور فراق کی متعدّد غزلوں کے صرف منتخب اشعار درج کرنا چاہیے تھے۔ پوری پوری غزلیں نقل کر دینے سے انتخاب کا مقصد تو پورا نہیں

ہوتا نہ اِن شاعروں کی صحیح نمائندگی ہوتی ہے۔ انیسؔ، فراقؔ، جوشؔ، یگانہؔ کا شمار اچھے رباعی گو شعرا میں ہے۔ اِس طرف کوئی توجہ نہیں فرمائی ہے۔ یہ فرض کرلیا ہے کہ صرف امجدؔ اردو میں پہلے اور آخری رباعی گو ہیں۔

اِس انتخاب کے مرتّب محقق ہونے کے علاوہ اُردو کے مشہور ادیب اور استاد بھی ہیں۔ ذیل میں اُن کے کچھ جملے نقل کرتا ہوں، اِس سے اُن کی ادبی گراں مایگی کا کچھ اندازہ کیا جاسکتا ہے:

''شعرا کی ترتیب ان کی تاریخِ پیدائش کے لحاظ سے کی گئی ہے۔'' (ص 13)

''اپنے شہر کے باغوں اور محلات اور مجبوریوں پر تفصیلی نظمیں لکھیں۔'' (ص 22)

''28 سال کی عمر میں مسند سجادگی پر بیٹھے۔'' (ص 58)

(''مسند سجادگی'' لُغت میں اضافہ ہے)

''مشہور کردیا تھا کہ مرزا مظہرؔ نے ان کو دیوان لکھ دیا ہے۔'' (ص 72)

''ہر طرح کا کلام لکھا۔'' (ص 83)

''آگرے میں اپنا قصر الادب قائم کیا۔'' (ص 184)

''مولانا سیّد سلیمان ندوی نے حکیم الشعرا لقب مشہور کیا۔'' (ص 191)

''علی گڑھ سے ایم اے کا امتحان کامیاب کیا۔'' (ص 274)

''پہلے لاہور میں کلرک کی نوکری کی۔'' ص 268)

''میٹرک بدرجۂ اوّل کامیاب ہوئے۔'' (ص 234)

''مولانا ضیاء القادری کے زیرِ نظر ۱۳۱ء میں شاعری شروع کی۔'' (ص 284)

کہاں تک جملے نقل کیے جائیں۔ ع: سفینہ چاہیے اس بحرِ بیکراں کے لیے۔

(یہ مضمون رشید حسن خاں کی کتاب ''ادبی تحقیق: مسائل اور تجزیہ'' سالِ اشاعت 1990، ناشر اُتر پردیش اُردو اکادمی کے ص 213 تا 252 میں چند حذف و اضافات کے ساتھ شامل ہے۔

(ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، جولائی 1961، ص 11 تا 20)

○○○

نظم

1960 اور 1961 میں شائع ہونے والے مجموعے

(پیشِ نظر مضمون جامعہ کے تعلیمی میلا منعقدہ نومبر 1961 میں پڑھا گیا تھا۔ فاضل مضمون نگار نے نظرِ ثانی اور اضافے کے بعد سالنامے کے لیے عنایت فرمایا ہے۔)

1960 سے اب تک نظم کے بہت سے مجموعے سامنے آئے ہیں۔ پرانے اور معروف شاعروں کے دوش بدوش، نوواردانِ بساط ہوا ے دل نے بھی، جرأتِ عرضِ ہنر سے کام لیا ہے۔ بعض مجموعے ہندستان کے ایسے دور دراز گوشوں سے شائع ہوئے ہیں کہ اردو کی ہمہ گیری پر ایمان لانا پڑتا ہے۔ جیسے اڑیسہ سے امجد نجمی کی نظموں کا مجموعہ ''طلوعِ سحر'' اور ناسک سے ادیب مالیگانوی کی غزلوں کا مجموعہ ''تبسم''۔ اِس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بے حد ناموافق حالات کے باوجود، ہر گوشۂ بساط پر شعر و ادب کی شمعیں جل رہی ہیں۔

20، 22 ماہ کی اِس مدّت میں شائع ہونے والے بیش تر مجموعوں میں، شعرا کی دس پندرہ سال کی ذہنی کاوشیں محفوظ ہیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد، شاعری میں کئی میلانات اُبھرے اور کئی عنوانات عمرِ برق و شرار کے حریف ثابت ہوئے۔ یہ مجموعے شاعری کے موجودہ معیار، مزاج اور میلانات کے عکّاس بھی ہیں، اور پچھلے پندرہ بیس سال کے ادبی انتشار کے آئینہ دار بھی — میں یہاں پر یہ بات واضح کردوں کہ محرکات یا میلانات، کیلنڈر کی طرح ہر سال نہیں بدلتے ہیں، لیکن اُن کے تہ نشیں اثرات کام کرتے رہتے ہیں۔ پس منظر کو سمجھنے کے لیے، اُن کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔

جن لوگوں نے 1947 سے پہلے اور اُس کے بعد کی شاعری کا مطالعہ کیا ہے، اُن کو اندازہ ہوگا کہ

1947 تک ایجی ٹیشنل شاعری معراج پر پہنچ چکی تھی۔ طویل سیاسی جدوجہد اور مختلف پُرشور تحریکات کے سبب سے، ذہن بے انتہا مشتعل رہتے تھے، اِس لیے ایسی نظمیں بہت پسند کی جاتی تھیں۔ تقسیمِ ہند کے ہنگامۂ خون نے ہیجانی موضوعات کے ختم ہوتے ہوئے ذخیرے میں کئی تلخ و تند عناصر کا اضافہ کر دیا اور پھر چند سال کے لیے موضوعات کا ایک چھوٹا سا سرمایہ ہاتھ آ گیا۔ 1950 کے بعد جب سیاسی اور ہنگامی موضوعات یا تو دم توڑ چکے تھے یا اُن کی تکرار وبالِ ہوش و گوش ہو کر رہ گئی تھی، ہمارے ادیبوں اور شاعروں کو بہ یک وقت عظیم خلا کا احساس ہوا، جس کو جمود سے تعبیر کیا گیا۔ 15، 20 سال کی لمبی مدّت میں اِس وسیع کائنات کے اَن گنت مناظر و مظاہر اور غیر محدود جذباتِ انسانی کی عکاسی سے کچھ زیادہ ربط نہیں رکھا گیا تھا۔ غم و آلام کو سیاسی نظریوں کی عینک سے دیکھنا اور بنے بنائے فارمولوں کے سانچے میں ڈھال لینا، فنّی رکھ رکھاؤ، طرزِ ادا کے آداب، اور خیال یا حادثے کے ردِّ عمل کو فکر کی آنچ میں تپا کر اِس طرح پیش کرنا کہ وہ خلوصِ فکر اور تاثیر سے مرکّب ہو جائے، اِن باتوں سے بہت دور کا تعلّق رہ گیا تھا — اِس لیے ہنگامی موضوعات کے ختم ہوتے ہی اُس برجستہ نگاری پر بھی زوال آ گیا۔ ڈیڑھ دو سال کی اِس مدّت میں جو مجموعے شائع ہوئے ہیں، اُن میں اچھی نظمیں کم ہیں، لیکن یہ ضرور اندازہ ہوتا ہے کہ ماندگی کے لمبے وقفے کے بعد، کچھ نئے شاعروں نے قدم بڑھانا شروع کیا ہے، اُن کے یہاں موضوعات کا تنوّع بھی ہے اور اندازِ بیان میں بھی وہ تلخی نہیں ہے۔ یہ بات لائقِ تحسین ہے۔ اچھے رسالوں کی ورق گردانی کی جائے تو ہر ماہ ایسی ایک دو نظمیں مل جائیں گی۔

ترقّی پسند تحریک کے آغاز کے ۴، ۶ سال بعد ہی، اِس کے دائرۂ اثر میں اتنی توسیع ہوئی کہ چند سخت جانوں کے سوا، سب ہی اِس کے زیرِ سایہ آ گئے۔ کچھ لوگ اِس کو دینِ حق سمجھ کر اور کچھ لوگ محض اِس ڈر سے کہ رجعت پرست نہ کہلائیں — موضوعات کو ترقّی پسندی اور رجعت پرستی کے خانوں میں تقسیم کر دیا گیا تھا۔ حقیقت نگار اور باشعور ہونے کے لیے لازمی تھا کہ اِس شریعت کے مبلّغین کی ہر بات کو آیت و حدیث سمجھا جائے۔ دس بارہ سال تک یہ جہادِ کم نظری جاری رہا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری چند ہنگامی موضوعات میں محصور ہو کر رہ گئی۔ دوسری طرف اسلوب کا حشر اِس سے بھی بُرا ہوا۔ مطالعہ، مشق، قدرتِ کلام، صحتِ زبان، غرض ہر معقول بات کو نظر انداز کر دینا، لازمۂ ترقّی پسندی سمجھا جاتا تھا۔ اِس کے فیض سے حسنِ بیان، دل کشی اور تاثیر معدوم ہو گئی تھی۔

لیکن اب محسوس ہوتا ہے کہ مفروضات کا وہ طلسم ٹوٹ چکا ہے اور شاعری اُس پنچایتی عدالت کی عطا کی ہوئی قیدِ بے میعاد سے آزاد ہو چکی ہے۔ اب موضوعات کو ترقّی پسندی یا رجعت پرستی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ حسنِ ادا اور صحتِ زبان کی طرف بھی توجّہ کی جا رہی ہے۔ یہ فالِ نیک ہے۔

دو سال کی اِس مدّت میں جو مجموعے شائع ہوئے ہیں، اُن کا بہ غور مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ نئے شاعروں میں جلد سے جلد صاحبِ کتاب بن جانے کا رجحان بڑھ رہا ہے۔ شہرت کی خواہش اور مصنّف بن جانے کی ہوس نے بہت سی برائیوں کے دروازے کھول دیے ہیں۔ شاعری ایسی چیز نہیں جس میں 'کاتا اور لے دوڑی' کی گنجایش ہو۔ شعر کہہ لینا کوئی قابلِ ذکر بات نہیں۔ مشق و مطالعہ اور قدرتِ کلام سے، جب تک ذہن و فکر پر جلا نہ ہو اور ہر مصرعے پر حسن و تاثیر کی مہر نہ لگ جائے، اُس وقت تک بات نہیں بنتی۔ کئی مجموعوں میں یہ بات کھٹکتی ہے کہ سہل پسندی یا عجلت پسندی نے، خوب سے خوب تر کی منزل پر پہنچنے سے ہی باز نہیں رکھا ہے، کلام کی خوبی پر بھی حرف آ گیا ہے۔

مشہور ناقدین کے مقدّمات نے اِس کج خرامی کو بڑا سہارا دے رکھا ہے۔ اِس غلط نوازش سے بے راہ روی اور بے جا خود اعتمادی کو برابر شہ ملتی رہتی ہے۔ اور شاعر دوسروں کی صحیح بات سننے اور سمجھنے سے ہمیشہ کے لیے محروم ہو جاتا ہے۔ ستم یہ ہے کہ بعض سنجیدہ حضرات بھی اِس بد مذاقی میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ جس طرح الیکشن کے زمانے میں کمزور امیدوار، کسی بڑے لیڈر کو بلانا اور اُس سے کلماتِ خیر کہلانا ضروری سمجھتا ہے، اُسی طرح بعض شاعر کسی مشہور ناقد سے مقدّمہ لکھوانا ضروری سمجھتے ہیں۔ اِس کی سب سے بُری مثال خورشید الاسلام کے مجموعے "رگِ جاں" پر جناب مجنوں گورکھپوری کا دیباچہ ہے۔ مجنوں صاحب نے اِس مجموعے میں وہ ساری خوبیاں بتائی ہیں، جو کئی واقعی اچھے شاعروں کے یہاں الگ الگ ملیں گی۔ جب کہ اِس مجموعے میں بہ مشکل ایک یا دو نظمیں ایسی ہیں، جن کا ذکر کیا جا سکے، اور غزل کے چار، چھ شعر ایسے ہیں، جن کو گوارا کیا جا سکے۔

ایک زمانے میں نظمِ آزاد کا بہت چرچا تھا۔ سلیقے سے کام لیا جاتا تو یہ بھی ایک اضافہ ہوتا، لیکن یہ بُری طرح مشقِ ناز کا شکار ہوئی، یہاں تک نظم اور نثر کا فرق ختم ہوتا ہوا نظر آیا۔ جو مجموعے اِن دو برسوں میں شائع ہوئے ہیں، اُن میں آزاد نظمیں نسبتاً کم ہیں، اور جو ہیں وہ دل کشی سے معرّا ہیں۔ رسالوں میں

بھی یہ عجیب الخلقت مخلوق کم دیکھنے میں آتی ہے۔ یہ اِس بات کا ثبوت ہے کہ نظم آزاد ہماری شاعری کو ابھی تک راس نہیں آئی ہے۔

میراجی اور اُن کے بعض ساتھیوں کے اثر سے نظم میں ابہام کا رواج اِس حد تک بڑھا تھا کہ اہمال اور ابہام پر ہم معنی لفظ ہونے کا گمان گزرتا تھا۔ پاکستان میں کچھ شاعر پھر اِس جادۂ پُر پیچ وخم پر تیزی سے چل رہے ہیں۔ لیکن ہندستان میں اِس کی مثالیں کم یاب ہیں۔ کبھی کبھی کسی رسالے میں اِس ذہنی ورزش کا مظاہرہ دیکھنے میں آجاتا ہے۔ البتہ یہ رجحان ایک اور شکل میں ظاہر ہو رہا ہے اور وہ ہے بے حد مختصر نظمیں کہنا۔ اِس کا ایک سبب یہ ہے کہ تسلسلِ فکر اور نظم کے وسیع کینوس پر گل کاری بہت سے شعرا کے بس کی بات نہیں، اِس لیے چند لائنیں لکھ کر فرضِ کفایہ ادا کر دیا جاتا ہے۔ ایسی نظموں میں غیر ضروری یا صحیح الفاظ میں، غیر فطری اختصار سے وہی اُلجھاوٴ پیدا ہو جاتا ہے جو ابہام پسندی کا خاصّہ ہے۔ (خورشید الاسلام کی بعض نظمیں صرف تین مصرعوں پر مشتمل ہیں) بعض نوجوان شاعر اس مرض کا بُری طرح شکار ہیں۔ اُن کی ایسی اعجوبہ زائیاں کبھی کبھی رسائل کے صفحات پر نظر آتی ہیں۔

ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ بعض نہایت معروف شاعروں کے مجموعے پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُنھوں نے پچھلے سرمایے میں مطلق اضافہ نہیں کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ٹھٹھک کر رہ گئے ہیں، گویا ساری متاعِ شوق صرف رہ گزر کر چکے ہیں، اب نہ ہاتھوں میں جنبش ہے نہ آنکھوں میں دم۔ جذبی کا مجموعہ ''سخنِ مختصر'' اِس کی سب سے اچھی مثال ہے۔ اور بعض نئے شاعروں نے اِس محفل میں اِس انداز سے قدم رکھا ہے کہ اُن کی ہوش مندی گراں مائیگی مستقبل کی بشارت دیتی ہوئی نظر آتی ہے۔

منظومات

اِس زمانے میں اُردو کے بزرگ شاعر، تلوک چند محرومؔ کی نظموں کے تین مجموعے شائع ہوئے ہیں: ۱- کاروانِ وطن، ۲- نیرنگِ معانی، ۳- بہارِ طفلی — بہارِ طفلی بچّوں کے لیے مرتّب کی گئی ہے۔ یہ مجموعہ اِس لحاظ سے قابلِ قدر ہے کہ ایسے مجموعے اُردو میں کم ہیں۔ کتاب میں جگہ جگہ تصویریں بھی ہیں جن سے اِس کی دل کشی بڑھ گئی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ چھٹے ساتویں درجے کے بچّوں کے لیے اِس مجموعے کی بیش تر نظمیں نہایت مفید ہیں۔ یہ کتاب بہت معمولی کاغذ پر چھپی ہے۔ یہی اِس کا سب سے بڑا عیب ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اِس کی بعض نظمیں یقیناً بچّوں کے معیار پر پوری نہیں اُتریں گی، مثلاً

ایک نظم ہے ''نرم گفتاری'' اِس کا پہلا بند ہے:

کرو کلام بہ نرمی کہ نرم گفتاری ہزار سخت کلامی سے کارگر ہے سوا
کرو کلام بہ نرمی کہ تیز و تند کلام نہ کارِ خیر کو کردے ذلیل اور رُسوا

''کاروانِ وطن'' اِس لحاظ سے قابلِ قدر ہے کہ یہ آزادی کی لمبی جدوجہد کی مختلف شخصیتوں، تحریکوں اور حادثوں کی آئینہ دار ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اِس کی بیش تر نظموں میں شعریت اور فکرِ بلیغ کا وہ رنگ نہیں ہے جو آج پسندیدہ بھی ہے اور ضروری بھی۔ لیکن یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ اِس کی ہر نظم سے ہندستان کی سرزمین اور اِس کی ترقّی سے بے پناہ شغف کا اظہار ہوتا ہے۔ تقسیمِ ہند کے بعد کئی سال تک آزادی کا ماتم کرنا اور ایک نئے انقلاب کی بشارت دینا فریضۂ شاعری رہا۔ اِس اندازِ فکر اور طرزِ سخن نے وطن دوستی اور تعمیر و ترقّی کی طرف توجّہ کو مبذول نہیں ہونے دیا۔ اِسی طرزِ فکر کا یہ اثر ہے کہ آج بھی ہماری شاعری میں نشاط کار کی جھلکیاں بہت کم دکھائی دیتی ہیں۔ کئی سال تک مسلسل اِس شد و مد کے ساتھ بہت سی مفروضہ مصیبتوں کا رونا رویا گیا، اور اِس حد تک کہ شاعری پر یاسیت کے پہرے بیٹھ گئے۔ ایک مفروضہ نئی صبح کے انتظار نے اِس طرزِ فکر کو اور دوآتشہ کر دیا، جس کے کچھ اثرات آج تک کارفرما ہیں۔

''نیرنگِ معانی'' غیر سیاسی نظموں کا مجموعہ ہے۔ محرومؔ صاحب بڑے قادرالکلام شاعر ہیں۔ مشقِ سخن اور قدرتِ کلام اُن کے ایک ایک مصرعے سے نمایاں ہے۔ لیکن اِس بات کا شدّت کے ساتھ احساس ہوتا ہے کہ اِن مجموعوں میں اصولِ انتخاب کو بالکل نظرانداز کر دیا گیا ہے۔ آدمی دن بھر جتنی باتیں کرتا ہے وہ سب درجِ گزٹ ہونے کے لائق نہیں ہوتیں۔

علی جواد زیدی کا مجموعہ ''دیارِ سحر'' نظموں اور غزلوں کا ملاجُلا مجموعہ ہے۔ موضوعات کے تنوّع کے لحاظ سے یہ مجموعہ ضرور قابلِ لحاظ ہے، لیکن اثر انگیزی کی کمی بُری طرح محسوس ہوتی ہے۔ جو نظمیں خالص سیاسی موضوعات پر کہی گئی ہیں، اُن میں برہنہ گوئی کا انداز پیدا ہو گیا ہے، جو آدابِ شاعری کے خلاف ہے۔

ساحرؔ لدھیانوی کا مجموعہ ''تلخیاں'' چودھویں بار شائع ہوا ہے۔ یہ مقبولیت شاید ہی کسی نئے شاعر کے مجموعے کو حاصل ہوئی ہو۔ اِس میں رومانی نظمیں بھی ہیں اور خالص سیاسی نظمیں بھی ہیں، بہت سے نئے نظم گو شعرا کے مقابلے میں ساحرؔ حسنِ ادا اور طرزِ اظہار پر زیادہ توجّہ صرف کرتے ہیں۔ اُن کے یہاں نہ لفظوں کی بازی گری ہے نہ اندازِ بیان کا پیچ و خم، لیکن فکر کی گہرائی اور گیرائی کم سے کم ہے۔ خالص رومانی

نظموں میں، اُن کا حسنِ بیان کچھ اِس طرح چمک اُٹھا ہے کہ یہ چمک نوجوان نگاہوں کو بے طرح خیرہ کر دیتی ہے۔ مثلاً اُن کی ایک مشہور نظم کے یہ دو بند دیکھیے:

میں سلگتے ہوئے رازوں کو عیاں تو کر دوں لیکن ان رازوں کی تشہیر سے جی ڈرتا ہے
رات کے خواب اُجالے میں بیاں تو کر دوں لیکن ان خوابوں کی تعبیر سے جی ڈرتا ہے

تیری سانسوں کی تھکن تیری نگاہوں کا سکوت درحقیقت کوئی رنگین شرارت ہی نہ ہو
میں جسے پیار کا انداز سمجھ بیٹھا ہوں وہ تکلّم وہ تبسّم تری عادت ہی نہ ہو

یہ انداز عام نوجوانوں خصوصاً طالبِ علموں اور طالبات کو بے طرح متاثر کر سکتا ہے اور کرتا ہے، یہی اِس مجموعے کی مقبولیت کی بڑی وجہ ہے۔ اِس مجموعے کی سیاسی نظمیں، رومانی نظموں سے بھی کہیں کم رُتبہ ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حوادث کو فکر وخیال کی آنچ میں تپائے بغیر نظم کر دیا گیا ہے۔ واقعات یا حوادث کو اِس طرح نظم کر دینا کہ محض کچھ دیر کے لیے دل کی دھڑکن بڑھ جانے کا احتمال ہو، وقتی مقبولیت کا ذریعہ تو بن سکتا ہے، مستقل قدر و قیمت کا نہیں۔

یہ مجموعہ نہایت نفیس کاغذ پر شائع ہوا ہے۔ لیکن لیتھو کی چھپائی نے اِس کے حسن کو محدود کر دیا ہے اور کہیں مجروح۔ اِس اشاعت میں کچھ نئی نظمیں بھی شامل ہیں۔

جذبی کے تازہ مجموعے ''سخنِ مختصر'' میں کئی نظمیں ہیں اور مختلف موضوعات پر، اِن میں دو نظمیں ''احساس'' اور ''تیرے سوا'' قابلِ ذکر ہیں۔ اِن میں رومانیت کی جھلکیاں اور تغزّل کی لہریں تہ نشین ہیں، جس کے فیض سے اِن میں حسنِ بیان بھی ہے اور دل کشی بھی، لیکن باقی نظمیں تلخیِ بیان سے معمور ہیں۔ اِن نظموں میں تقسیم، آلِ احمد سرور کی خدمت میں، میری شاعری اور نقاد، میرا ماحول؛ خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ جذبی بنیادی طور سے رومانی شاعر ہیں، اِس لیے ویسے بھی اِس سے دامن چھڑا کر نظم کہنا اُن کے بس کی بات نہیں، خصوصاً جب کہ ہر مصرعے پر تلخیِ بیان کی مہر لگی ہوئی ہو۔ یہ المیہ کئی شاعروں کے ساتھ ہوا ہے کہ وہ صرف رومانی شاعری کے لیے پیدا ہوئے تھے، لیکن اُنھوں نے اپنی صلاحیتوں کو پہچانا نہیں اور دوسرے متضاد موضوعات میں اُلجھ کر اپنی صلاحیتوں کو ضائع کرتے رہے۔ جذبی کی اِن نظموں میں جو تلخی ہے وہ ایک عجیب گھٹن، احساسِ کمتری اور گھٹے گھٹے سے احساس نفرت کی

پیدا کردہ ہے۔ یہ کوئی خوبی نہیں ہے — جذبی کی نظم نگاری میں ایک اور عیب ہے اور وہ ہے عدمِ توازن! ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی طویل نظم کو تناسبِ بیان اور نظم کی تکنیک کے لحاظ سے مکمّل کرنا، یا مناسب نہیں سمجھتے ہیں یا اِس پر اُنھیں قدرت نہیں ہے۔ اِس کی سب سے اچھی مثال وہ مشہور نظم ہے جو اُنھوں نے مجازؔ کی موت پر کہی ہے۔ اِس کا پہلا بند خوب ہے، لیکن دوسرا بند پہلے بند کے مقابلے میں کمزور اور بے ربط باتوں کا مجموعہ ہے۔

خورشید الاسلام کے مجموعے ''رگِ جاں'' کا ذکر اِس سے پہلے بھی آ چکا ہے۔ کچھ نظموں پر حد سے بڑھی ہوئی مختصر نویسی کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ مثلاً ایک نظم ''انقلاب'' صرف چار مصرعوں پر مشتمل ہے اور نظم ''ایک تاثر'' صرف تین مصرعوں پر۔ اِن کو پڑھ کر نا تمامی کا شدید احساس پیدا ہوتا ہے۔ یہ انداز تقلید کرنے والوں کے لیے بھی خطرناک ہے اور خود شاعر کے لیے بھی۔ اُردو میں قطعہ اور رُباعی بھی اصنافِ سخن میں شامل ہیں اور مختصر گوئی کے کام آ گئے ہیں۔ ایک اور بات یہ ہے کہ کئی نظمیں غزل اور نظم کے درمیان معلّق نظر آتی ہیں نیز زبان و بیان پر مکمّل قدرت حاصل نہ ہونے کے نتیجے میں جگہ جگہ سخت ناہمواری کا احساس ہوتا ہے۔ آل احمد سرورؔ اور مجنوں گورکھپوری نے جی کھول کر اِس مجموعے کی تعریف کی ہے۔ اِس مجموعے میں بعض جگہ خوش مذاقی کے دل چسپ نمونے دیکھنے میں آتے ہیں۔ صرف ایک نمونے کی طرف اشارہ کرتا ہوں۔ اِس مجموعے کا انتساب ''جان ہار قدسیہ آپا'' کے نام کیا گیا ہے ''قدسیہ آپا'' کے نام کے نیچے یہ مصرع بھی درج ہے:

ع اے دریغا نیست معشوقے سزاوارِ غزل

اِس خوش ذوقی کی داد بھی سرورؔ صاحب ہی دے سکتے ہیں۔ مجموعی طور سے اِن کی نظمیں فکر کی گہرائی اور اندازِ بیان کے حسن سے محروم ہیں۔ مشق کی کمی نے اِس عیب کو اور زیادہ نمایاں کر دیا ہے۔

باقرؔ مہدی کا مجموعہ ''شہرِ آرزو'' پہلی بار 1958 میں شائع ہوا تھا۔ دوسرا اڈیشن 1960 میں شائع ہوا ہے۔ اِس میں رباعیاں، غزلیں اور نظمیں سب ہیں۔ باقرؔ مہدی کی نظموں کا بڑا حصّہ کراہتے ہوئے انسان کی کرب آمیز پکار بن گیا ہے، جس میں ذاتی غم کی ایسی آمیزش ہے کہ اکثر جگہ تلخی بہت بڑھ گئی ہے۔ اِس سے دائرۂ اثر اور حسنِ نظم دونوں پر بُرا اثر پڑا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک شخص ضبطِ غم کی منزل سے قصداً دور دور رہنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ذاتی غم کا بیان کوئی قابلِ اعتراض بات نہیں ہے، لیکن

اِس میں اِس حد تک تلخی کا پیدا ہو جانا کہ حسنِ بیان اور تاثیر دونوں مجروح ہو جائیں، مناسب نہیں۔ فریاد کی کوئی مقررہ لے نہ سہی، لیکن اِس کو آدابِ فریاد کی حدوں میں ضرور رہنا چاہیے۔ البتہ جو نظمیں اِس رنگ سے ہٹ کر کہی گئی ہیں، اُن میں وہ ساری خوبیاں ہیں جو ہونا چاہیے، مثلاً ''خط''، ''ایک ملاقات''۔ باقر مہدی میں شاعرانہ صلاحیتوں کی کمی نہیں معلوم ہوتی، ہاں اُن کی خود ساختہ ذہنی یا جذباتی حد بندی نے اُن کی شاعری کا دائرہ بہت محدود کر دیا ہے۔

نوجوان شاعروں میں مخمور سعیدی کا مجموعہ ''گفتنی'' خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہے۔ اِس کا پہلا اڈیشن 1960 میں شائع ہوا تھا اور دوسرا اڈیشن 1961 میں شائع ہوا ہے۔ اِس میں غزلیں، نظمیں، رباعیاں سب ہی ہیں۔ موضوعات کے تنوّع، فکر اور حسنِ ادا کے اعتبار سے اِس مجموعے کی کئی نظمیں نظم کے معیار پر پوری اُترتی ہیں۔ ایسی نظموں میں ناستک، ماضی، ایک لڑکی، زندانی، خرابے میں، اعتراف، سرِراہ؛ زیادہ قابلِ توجّہ ہیں۔ اِن نظموں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر میں نظم کہنے کا سلیقہ ہے۔ اِن نظموں میں فکر اور جذبے کی آمیزش اور ترتیب، اِس خوبی کے ساتھ عمل میں آئی ہے اور حسنِ ادا کا اِس حد تک لحاظ رکھا گیا ہے کہ گہرائی کے باوجود نہ اشکال ہے نہ ابہام۔ شاعر نے محض جدّت پسندی کے زعم میں یا صرف چونکا دینے والا انداز پیدا کرنے کے لیے کہیں غیر شاعرانہ دراز دستی سے کام نہیں لیا ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ فرسودگی کی جھلک بھی نظر نہیں آتی۔ موضوعات کے تنوّع سے شاعر کی دیدہ وری اور فکر پسندی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اِس مجموعے میں چند نظمیں خالص سیاست زدہ ہیں، اِن کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ محض ''ضد'' میں لکھی گئی ہیں۔ اِسی لیے یہ حسنِ بیان اور تاثیر، دونوں سے معرّا ہیں۔ کسی نقطۂ نظر کی خواہ مخواہ تردید یا اُس کے اعلان واشتہار کے لیے جو کچھ کہا جائے گا، اُس میں اگر حسن وتاثیر نہ ہو، تو یہ کوئی قابلِ تعجّب بات نہیں ہوگی۔

مخدوم محی الدین کی نظموں اور غزلوں کا مجموعہ ''گلِ تر'' اِسی سال شائع ہوا ہے۔ اِس میں نظمیں زیادہ ہیں۔ اِس مجموعے کو پڑھ کر مخدوم کی شاعری کے متعلّق کوئی اچھی رائے قائم کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ماسکو، تلنگانہ، نیا چین، گگارن کے عنوان سے جو نظمیں ہیں اُن کو تو نظم کہنا، نظم کی جان پر ستم کرنا ہے، اِن میں وہی نعرہ زنی اور بے کیفیِ بیان ہے، جو ایک زمانے میں حاصلِ شاعری سمجھی جاتی تھی۔ دوسری نظمیں بھی، شاعری سے زیادہ ''سطر نگاری'' کا مجموعہ ہیں۔

سلیمان اریبؔ کے مجموعے ''پاس گریباں'' میں غزلیں بھی ہیں اور نظمیں بھی۔ اُنھوں نے مقدّمے میں خود لکھا ہے: ''میں اگر چہ 1942 سے شعر کہتا ہوں لیکن ''پاسِ گریباں'' میں جو تخلیقات شامل ہیں وہ 1944 سے ہیں۔ اِس سے پہلے میں نے جو کچھ کہا تھا یا 1960 تک جو کچھ کہا بالخصوص 1951 تک جو نظمیں لکھیں، اِن کا بڑا حصہ میں نے خارج کر دیا ہے، اِس لیے کہ اِن میں سے اکثر نظمیں مسائلی اور سیاسی ہیں، شاعری مقصدی ہو یا غیر مقصدی... اِسے پہلے ادب ہونا چاہیے اور میں نے جو نظمیں اور اشعار قلم زد کر دیے ہیں وہ اِس بنا پر کہ اُن میں نعرہ بازی زیادہ آگئی تھی اور ادب کا تناسب کم ہو گیا تھا۔''

اریبؔ نے جس وضاحت کے ساتھ اپنے خیال کا اظہار کیا ہے وہ قابلِ تعریف ہے اور نئے شعرا کے لیے قابلِ توجّہ۔ اِس مجموعے میں اِس احتیاط کے باوجود کئی نظمیں ایسی ہیں جن پر غیر شاعرانہ مقصدی ادب کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ اِن میں شعریت بالکل نہیں ہے۔ رومانی نظموں میں تلخ بیانی تو نہیں ہے لیکن حسنِ بیان کا نکھار بھی نہیں ہے۔ یہ نتیجہ ہے برسوں تک شعریت سے معرّا نظم گوئی کی مشق کا، کہ اِس اندازِ فکر سے دامن کش ہو جانے کے باوصف ابھی تک لہجے اور طرزِ اظہار پر قدرتِ کلام اور حسنِ بیان کی چھوٹ نہیں پڑی ہے۔ جگہ جگہ غیر متناسب تشبیہیں، تعبیریں اور غیر مانوس طرزِ کلام بھی، حسنِ کلام کے راستے میں سنگِ گراں بن گیا ہے، مثلاً:

ع : آگ اور خون کے بھرے ہوئے اندھے دھارے

ع : کتنے پائل کی چھما چھم کتنے جاموں کی کھنک

ع : بطونِ خاک میں بوئے ہوئے مہ و انجم

ع : وہی گھناونے منظر وہی کریہہ جذام

ع : کیا عشق میں یونہی ہوتا ہے اک آگ سی ہے دل تا بہ جگر

''طلوعِ سحر'' امجدؔ نجمی کی نظموں کا مجموعہ ہے۔ اِس میں کوئی قابلِ ذکر بات نہیں ہے۔ البتہ اِس مجموعے کی یہ خصوصیت ضرور قابلِ ذکر ہے کہ اِس میں بارہ اربابِ قلم کی رائیں بہ طورِ دیباچہ شامل ہیں، ایک طویل مقدّمہ مزید برآں۔ اِن ۱۳ حضرات میں معروف نقاد بھی ہیں اور معمولی شاعر بھی۔ بیش تر رائیں پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ معتبر ناقدین نے حسبِ معمول مجموعہ پڑھنے کی زحمت گوارا نہیں کی ہے۔

''شبنم شبنم'' کرشن موہن کا مجموعہ ہے۔ اِس کی یہ خصوصیت ہمیشہ یاد رکھی جائے گی کہ اِس نے حسنِ طباعت کا ایک معیار قائم کر دیا ہے۔ کرشن موہن بہت شریف انسان ہیں۔ اِسی مناسبت سے اُن کی نظمیں بھی ''سیدھی سادی'' ہیں۔ وہ دل کی بات بے جھجک کہنے کے قائل معلوم ہوتے ہیں اور یہ پسند نہیں کرتے ہیں کہ اِس کو دوسرے عناصر سے بوجھل بنائیں۔ اِس مجموعے میں کچھ آزاد نظمیں بھی ہیں۔ اِن کی یہ خصوصیت مجھے پسند آئی کہ اِن میں دوسرے بہت سی آزاد نظموں کی طرح جگہ جگہ ترنّم یا آہنگ کو دم توڑنے پر مجبور ہونا پڑتا ہے۔ ایک آہنگ آخر تک قائم رہتا ہے، یہ بڑی بات ہے۔ یہ مجموعہ بھی پہلی بار ۱۹۶۰ء میں شائع ہوا تھا۔ دوسرا اڈیشن 1961 میں شائع ہوا ہے۔

قصائد

محسنؔ کاکوروی اور عزیزؔ لکھنوی کے بعد، نعت و منقبت کے قصائد کا چلن اُٹھ گیا تھا۔ یہ بڑا خلا تھا۔ قصیدے میں تشبیب، گریز، مدعا اور خاتمہ پر مشتمل کئی حصّے ہوتے ہیں۔ سلیقہ ہو تو یہ کئی رنگوں کا دل فریب مجموعہ بن سکتا ہے۔ قُدمانے اِس سے صرف بادشاہوں کی مدح طرازی کا کام نہیں لیا ہے اور بہت سی باتیں بھی کہیں ہیں۔ قصیدے میں ایک خاص اندازِ بیان کی ضرورت ہوتی ہے جو ہر شخص کے بس کی بات نہیں، معنی آفرینی، زورِ بیان اور قدرتِ کلام کی اِس میں بنیادی حیثیت ہے۔ اقبال سہیلؔ مرحوم کی نعت و منقبت پر مشتمل نظموں اور قصیدوں کا مجموعہ ''ارمغانِ حرم'' اِس لحاظ سے قابلِ ذکر ہے۔ اِس مجموعے کے قصیدے معیارِ قصیدہ گوئی پر پورے اُترتے ہیں، خصوصاً تشبیبیں نہایت دل کش ہیں، مثلاً:

سرشت حسن تغافل مزاج عشق غیور — وہ التفات سے ہم التجا سے ہیں معذور
بہت بلند نظر ہیں شہید ناوک دوست — وہ اور ہیں جنھیں ہوگی تلاش جلوۂ طور
مری بلا کرے دریوزۂ زکوٰۃ جمال — لبِ سوال پہ ہے مہر لن ترانی طور
نہ پوچھ اسیر محبّت کی لذّتِ تعزیر — ہر ایک دام بلا ہے شکنج طرۂ حور

اِن اشعار سے شاعر کی قوتِ شعر گوئی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اِن قصائد میں شکوہ الفاظ اور چستیِ بندش کی کمی نہیں، ہاں وہ شیفتگی و ربودگی نہیں ہے جو بعض خالص نعت گو شعرا کا حصّہ ہے، جو مثلاً شہیدی کے کلام میں ہے۔ اِس کی وجہ کچھ تو قصیدے اور نعت کا فرق ہے اور کچھ افتادِ طبع۔ کہیں کہیں فارسی عربی الفاظ کی کثرت نے بھی روانی کو مجروح کر دیا ہے۔

غزلیات

دوسری جنگِ عظیم کے آغاز ہی سے سیاسی و سماجی انتشار اور بعض دوسرے محرکات کے سبب سے بہت سے اچھے شاعروں کی توجہ غزل گوئی کی طرف سے ہٹ گئی تھی۔ 1950 کے بعد جب ہنگامی موضوعات کا خزانہ قریب قریب ختم ہوگیا، اُس وقت پھر یہ صنف یاد آئی اور بے طرح یاد آئی۔ غزل کے حسنِ ظاہر میں مشقِ سخن اور آدابِ تغزل کی رعایت کا بڑا حصّہ ہوتا ہے اور حسنِ باطن کے لیے گداز دل کی ضرورت ہوتی ہے۔ 10، 15 سال تک غزل سے بے تعلق رہنے کی بنا پر اور چیخ پکار کو الفاظ کا لباس پہناتے رہنے کی وجہ سے، نہ مشقِ سخن رہی نہ دل دوزی۔ اِس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہ رجعت بہتوں کو راس نہیں آئی۔ 1950 کے قریب قریب، جب مختلف حالات کی وجہ سے ذہن و قلب میں مایوسی و ناکامی کی لہریں دوڑ رہی تھیں، قدیم شعرا کے رنگ میں شعر کہنے کا رجحان بڑھا۔ اِن حالات میں سب سے زیادہ میرؔ کی یاد آئی۔ اور کئی اچھے شاعر اِس طرف متوجہ ہوگئے۔ یہ کوئی صحت مند رجحان نہیں تھا۔ میرؔ کے زمانے کے کچھ لفظ استعمال کرنے سے یا محض ناکامی و نامرادی کے بیان سے تقلیدِ میرؔ ہونے سے رہی، اِس کے لیے تو اُس دل خوں شدہ اور اُس خلوصِ وفا کی بھی ضرورت ہے جو میرؔ کا طرۂ امتیاز تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ دو چار سال کے بعد اس رجحان نے دم توڑ دیا۔ اِس وقفۂ مختصر میں ذاتی رجحانات اور انفرادیت کو ٹھیس پہنچتی رہی۔

اب اندازہ ہوتا ہے کہ یہ رنگ ختم ہوگیا ہے۔ نیز ہمارے بعض غزل گو آدابِ غزل گوئی کا احترام ضروری سمجھنے لگے ہیں۔ یہ فالِ نیک ہے۔ البتّہ سہل پسندی، عجلت پسندی، عدمِ مطالعہ اور عدمِ قدرت کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ خوب سے خوب تر کی جستجو اور ڈوب کر شعر کہنے کا انداز کم دیکھنے میں آتا ہے حالاں کہ معیاری غزل گوئی کے لیے یہ لازمی شرائط ہیں۔

ایک زمانے میں غزل کے خلاف خاصا جہاد کیا گیا۔ ایک گروہ نے تو اِس کو جاگیردارانہ محرکات کی امین بتا کر اس سے زبان و قلم کو آلودہ نہ کرنے کی ہدایت فرمائی تھی۔ یہ سارے مہمل دعوے خود بخود ختم ہوگئے ہیں۔ جو لوگ پہلے غزل کو کشتنی سمجھتے تھے، اب کفارہ ادا کرنے کے لیے سب سے زیادہ غزلیں کہہ رہے ہیں۔

صرف غزلوں کے جو مجموعے میرے پیشِ نظر ہیں، اُن میں شاہدؔ صدیقی اور غلام ربانی تاباںؔ کے مجموعے خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ شاہدؔ صدیقی کا مجموعہ پڑھ کر یہ احساس ایک بار پھر تازہ

ہو جاتا ہے کہ جب تک ڈوب کر شعر نہ کہا جائے، بات نہیں بنتی۔ شاہدؔ صدیقی کی غزلوں میں مقصدی یا مسائلی شاعری کی بہتات ہے۔ اُنھوں نے زندگی کی محرومیوں اور سماجی مصیبتوں کا بار بار ذکر کیا ہے، لیکن کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے اِس بیانِ غم کو محض انسانی فرض سمجھ کر شریکِ غزل کیا ہے، یہ نہ اُن کے ذاتی تجربات کا جزو بن سکا ہے، نہ شریکِ فکر و خیال ہو سکا ہے۔ ہمارے یہاں ایک رسم ہے کہ شاعر محض اِس خیال سے کہ اُس کا شمار باشعور اور حقیقت نگار شعرا میں کیا جائے، غمِ دوراں، شکایت، نامرادی، محرومی اور ایسے ہی کچھ حقیقی اور کچھ مفروضہ بیانات کی تکرار ضروری سمجھتے ہیں۔ لیکن چوں کہ یہ تصوّرات دل کی گہرائیوں میں تہ نشین نہیں ہوتے ہیں، اِس لیے حقیقت نگاری کے باوصف، حسنِ بیان اور تاثیر دونوں عنصر معدوم رہتے ہیں، ورنہ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی۔ جب کوئی شاعر مسائلی شاعری پر زورِ طبع صرف کرتا ہے تو اکثر وبیش تر اِس میں تکرارِ محض اور بے کیفی کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور جب وہی شخص کچھ دیر کے لیے اِس مصنوعی نوحہ گری سے دامن کش ہو جاتا ہے تو شعر خلوص و تاثیر کی روشنی میں ڈوب جاتے ہیں۔

شاہدؔ کے اِس مجموعے میں زیادہ غزلیں، غمِ زمانہ کے سادہ و بے رنگ بیان کی آئینہ دار ہو کر رہ گئی ہیں۔ لیکن جہاں وہ اِس عام انسانی فرض کو ادا کرنے سے کچھ دیر کے لیے رک گئے ہیں اور آدابِ تغزّل کا لحاظ رکھا ہے، وہاں دل کشی و حسنِ بیان کا رنگ چمک اُٹھا ہے۔ مثلاً:

ان کو منظور نہیں درد کا رسوا ہونا　　آہ کرتا ہوں تو آواز بدل جاتی ہے
ترا کرم کہ مجھے سوزِ زندگی بخشا　　مری خطا کہ اسے زندگی بنا نہ سکا
ایک پل کے رکنے سے دور ہو گئی منزل　　صرف ہم نہیں چلتے راستے بھی چلتے ہیں

آدابِ تغزّل کی رعایت کے فیض سے کہیں کہیں سیاسی اشارے بھی جزوِ غزل بن گئے ہیں، مثلاً:

ہم ہی رہ گئے پیاسے ورنہ بزمِ ساقی میں　　جس طرف نہ تھا کوئی اِس طرف بھی جام آیا
رفتہ رفتہ یاد ان کی بن گئی غمِ دنیا　　زندگی کا سرمایہ زندگی کے کام آیا

یہ صحیح ہے کہ اِن اشعار میں، اوّل الذکر اشعار کی طرح، شعریت کا وفور نہیں ہے، پھر بھی ایک حسن ضرور ہے، لیکن ایسے اشعار کی تعداد اِس مجموعے میں بہت کم ہے۔ زیادہ غزلیں ایسی ہیں جو محض فرضِ انسانیت کی یادداشتوں کا مجموعہ اور عام مفروضہ حقیقت نگاری کا بے رنگ مرقّع ہیں۔ یہ مجموعہ اِس لحاظ سے نئے

شعرا کے لیے عبرت و نصیحت کا مرقّع ہے کہ ایک ہی شاعر کے یہاں دو رنگ ہیں۔ بہت واضح، ایک طرف بالکل اندھیرا ہے، دوسری طرف کچھ چنگاریاں چمک رہی ہیں۔ کتنی حسرت کے ساتھ دل چاہتا ہے کہ یہ چنگاریاں شعلوں میں تبدیل ہو جائیں اور آتشِ مقدس کی طرح مجموعۂ نور و حرارت بن کر رہ جائیں۔

بعض شاعر جن کو فطرت نے غزل گوئی کی بہترین صلاحیتیں عطا کی تھیں، ایک مدّت تک سیاسی شاعری کے پھیر میں پڑے رہے۔ لیکن اِس تضاد کو دیر تک نہیں نباہا جا سکا۔ عرصے تک بے روح شاعری پر زورِ طبع صرف کرنے کے بعد وہ بل آخر صحیح راستے پر آگئے۔ ایسے شاعروں میں غلام ربانی تاباںؔ خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔ موصوف نے ایک زمانے میں دوسرے بہت سے شعرا کی طرح اپنی فطرت کے تقاضوں کو نظر انداز کر کے، سیاست زدہ نظم نگاری کو مطمحِ نظر بنا لیا تھا جس میں شعریت سے زیادہ نعرہ زنی کا پُر شور آہنگ تھا۔ لیکن اُن کی غزلیات کے مجموعے ''حدیثِ دل'' کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُنھوں نے اب اُس بد مذاقی سے بھی قطعِ تعلّق کر لیا ہے اور نظم گوئی سے بھی، جو در حقیقت اُن کے مزاج سے میل نہیں کھاتی تھی۔ تاباںؔ کی غزلوں میں کلاسیکل اندازِ سخن کی کیفیت پیدا ہو چلی ہے اور اشعار میں گدازِ دل کی آنچ محسوس ہوتی ہے۔ اِس مجموعے میں چند غزلیں ایسی ضرور ہیں، جن میں سیاسی اشاریت حسنِ ادا پر غالب آگئی ہے۔ اُن میں وہی بے رنگی ہے جس کو ہونا چاہیے، لیکن ایسے شعر نسبتاً کم ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے اپنی صلاحیتوں کا اندازہ کر لیا ہے اور عرفانِ ذات کی منزل پر پہنچ گئے ہیں جس کے اثرات جگہ جگہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ چند اشعار سے اُن کے اِس رنگِ سخن کا کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے:

کہاں سے لائیں گے اہلِ حرم مذاقِ سجود — مری جبیں بھی نہیں تیرا نقشِ پا بھی نہیں
عشق کیا خود حسن محوِ آرزو رہنے لگا — دل فریبیِ تمنا کارگر ہونے لگی
پیام آتے رہے اکثر کسی محوِ تغافل کے — ادائے برملا بن کر نگاہِ شرمگیں بن کر
لبِ نگار کو زحمت نہ دو خدا کے لیے — ہم اہلِ شوق زبانِ نظر سمجھتے ہیں

بسملؔ سعیدی کے مجموعے ''مشاہدات'' میں نظمیں بھی ہیں اور غزلیں بھی، لیکن وہ دراصل غزل

کے شاعر ہیں۔ اُن کے اچھے اشعار میں سوز و گداز کی فراوانی ہے۔ لیکن اِس کا تعلّق سوزِ عشق سے نہیں، سوزِ زندگی سے ہے۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بہت سی مایوسیوں، ناکامیوں اور حادثوں نے اُن کو گدازِ دل کی دولت بخشی ہے۔ بسمؔل صاحب بہت مشّاق اور باخبر شاعر ہیں۔ اُن کی غزلوں میں استادانہ تیور اور فکر و فن کا اچھا امتزاج ملتا ہے۔ اُن کے بہت سے دلدوز شعر پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ایک شخص ہے جو حالات و حوادث کی دھوپ چھاؤں سے گزرتا چلا جارہا ہے اور اُس کے تاثرات اشعار کی صورت میں نمایاں ہوتے جارہے ہیں۔ چند اشعار سے اُن کے اِس رنگِ سخن کا اندازہ کیا جاسکتا ہے:

وہ کچھ اِس طرح مجھ کو دیکھ کر منھ پھیر لیتے ہیں
کہ جیسے میری حالت واقعی دیکھی نہیں جاتی

غضب ہے ٹھیس لگنا عشق کی خوددار فطرت کو
بس اے چشمِ کرم اب التفات رائگاں کب تک
وائے بیداد جنوں دشت میں دیوانے کو
ہر طرف کچھ دَر و دیوار نظر آتے ہیں

لیکن مجموعی طور سے یہ مجموعہ اُن کے پچھلے مجموعوں سے ہلکا ہے، جس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ انتخاب کے اصول کو مدِ نظر نہیں رکھا گیا ہے۔ کئی غزلیں اور نظمیں اِس مجموعے میں ایسی ہیں کہ اگر وہ نہ ہوتیں تو بہتر ہوتا۔

جذبؔی جانے پہچانے شاعر ہیں۔ اُن کے مجموعے ''سخن مختصر'' کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اُنھوں نے ''فروزاں'' کے بعد کوئی قابلِ ذکر اضافہ نہیں کیا ہے، بل کہ پچھلی روایت کو مجروح کرلیا ہے۔ اِس مجموعے کی بیش تر غزلیں حسنِ ادا، گدازِ دل اور تاثیر سے محروم ہیں۔ کہیں کہیں تو غزل اور نظم کا امتیاز بھی ختم ہوگیا ہے اور سطحیت نمایاں ہوگئی ہے۔ یہ رنگ 1956 تک کی غزلوں پر چھایا ہوا ہے۔ اِس کے بعد کی دو تین غزلیں ضرور ایسی ہیں جن میں کہیں کہیں حسنِ بیان کی چنگاریاں چمک اُٹھی ہیں اور جذبے کی ہلکی سی جھلک بھی نظر آتی ہے، مثلاً:

جب کبھی کسی گل پر اک ذرا نکھار آیا — کم نگاہ یہ سمجھے موسمِ بہار آیا
ہم نے غم کے ماروں کی محفلیں بھی دیکھی ہیں — ایک غمگسار اُٹھا ایک غم گسار آیا

چمن کا گوشۂ راحت قفس کا کنج عذاب　　کہاں کہاں نہ تری انجمن کی یاد آئی

لیکن اِن چنگاریوں کی چمک جلد ہی ختم ہو جاتی ہے اور پھر وہی سطحیت سے لبریز غزلیں سامنے آجاتی ہیں۔ جذبی نے محض دوسروں کی دیکھا دیکھی ایک زمانے میں سُنی سنائی باتوں اور چلتے ہوئے سیاسی نعروں کو غزل میں نظم کرنا فریضۂ غزل گوئی سمجھ لیا تھا، جس کی وجہ سے اُن کی اُس زمانے کی غزلیں حسنِ تغزل سے یکسر تہی داماں ہیں۔ مثلاً اِس زمانے کی ایک غزل کے یہ شعر دیکھیے، اِس سے رنگِ سخن کا کچھ اندازہ ہوگا:

ابھی زمین حسیں ہے نہ آسماں حسیں　　ابھی بنی ہی کہاں ہے مری بہشت بریں

ابھی ہے ذوقِ جنوں اپنا مصلحت آگیں　　ادھر بھی ایک نظر اے نگار خطۂ چیں

یہ سوچتا ہوں کہ بدلا بھی ہے نظامِ الم　　یہ دیکھتا ہوں کہ موجِ نشاط بھی ہے کہیں

یہ اہتمام یہ تیاریاں تباہی کی　　عرق عرق ہوئی جاتی ہے زرفشاں سی جبیں

یہ غزل 1950 کی ہے۔ جذبی نے 1956 کے بعد اِس طرزِ سخن کو ترک کر دیا، لیکن بے کیفی کے جو اثرات 8، 10 سال محیط رہے اُن کے عکس ابھی نظر آتے ہیں۔ حسنِ بیان و تاثیرِ سخن کی کبھی کبھی ہلکی سی جھلک دکھائی دے جاتی ہے، اِس قدر ہلکی کہ محض گمان ہوتا ہے۔ ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ جذبی کے کلام میں عجزِ بیان اور الفاظ کے غلط استعمال کی ایسی مثالیں ملتی ہیں کہ تعجب ہوتا ہے۔ یہ خامی خورشید الاسلام کے یہاں بھی ہے اور بہ کثرت۔ جذبی عمر اور مشقِ سخن کی بہت سی منزلیں طے کر چکے ہیں، اُن کے یہاں معائب اور اسقام کی ایسی مثالیں تعجب خیز ہیں، اِن ناہمواریوں نے اُن کے کلام کے ایک خاصے حصّے کو مجروح کر دیا ہے، جیسے:

ع : ہر قدم آگے بڑھانے کے لیے خون کی بھینٹ

ع : نئے بل نئے زور اُن کو سکھائے

ع : اِس اندھیرے میں اُجالے کے سماں ملتے ہیں

ع : تو یہ وہ تیر ہے جس کے لیے خطا ہی نہیں

ع : دھڑ کا رہے ہیں پھر بھی دلِ کائنات ہم

بعض مقامات پر رعایتِ لفظی اور غیر مانوس تعبیرات کی ایسی مثالیں سامنے آتی ہیں کہ مذاقِ سلیم الاماں

پکار اُٹھتا ہے، مثلاً:

جب ذکر ان کے شہد لب و رخ کا چھڑ گیا　　ہم چپ رہے ہیں تلخیِ کام و دہن لیے
اک مہکتی ہوئی سرشار نگاہی گم ہے

ایسے اسقام صرف شاعر کے کلام کو مجروح نہیں کرتے ہیں، بہت سے نئے شعرا کو گمراہ کرنے کا فرض بھی انجام دیتے ہیں۔

خورشید الاسلام کی غزلیں، اُن کی نظموں سے بھی کم دل کش ہیں۔ کہیں ردیفیں اُکھڑی اُکھڑی سی ہیں، کہیں غزلوں پر نظم کا سایہ پڑ گیا ہے، جس سے نہ غزل کا حسن باقی رہا ہے نہ نظم کا رنگ چمک سکا ہے، مثلاً:

یار کا دامن نہ جانے کب چھٹا　　گرمی بازار میں کھویا گیا
بیچ دی میں نے نبوت کی قبا　　کوچۂ عطار میں کھویا گیا
حیف وہ راہی کہ منزل کے قریب　　چشمہ و کہسار میں کھویا گیا

خورشید الاسلام سوؔدا سے متاثر ہیں۔ کہیں کہیں یہ رنگ نمایاں بھی ہے، لیکن اور بہت سے رنگ بھی نظر آتے ہیں۔ کہیں فراقؔ کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے:

کوئی فریب تراشو کوئی چراغ جلاؤ　　یہ ایک رات کسی طور سے بسر کر جاؤ
طرح طرح سے دلوں کو تپا تپا کے رچاؤ　　فریب غیر تو کھائے فریب یار بھی کھاؤ
یہاں تو کوئی نہیں دل تلک اکیلا ہے　　قبا کے بند تو کھولو، ہمارے پاس تو آؤ

کہیں انشاؔ کی قلندرانہ آواز کی گونج سننے میں آتی ہے:

اتنا تو ذرا سوچو کہ جس شہر کے تم ہو　　اس شہر کا میں بھی ہوں میاں مجھ کو نہ چھیڑو
عاشق ہوں سپاہی ہوں مجھے سہل نہ جانو　　کھیلو کوئی دن تیر و کماں مجھ کو نہ چھیڑو

کہیں محض لفظوں کی اُلٹ پھیر ہے:

وہ چند روز کہ جن کی بہار لٹ نہ سکی　　وہ چند روز جنھیں ہم بہار کر نہ سکے
وہ ابتدا جو ہمیں آشکار کر نہ سکی　　وہ انتہا جسے ہم آشکار کر نہ سکے

وہ زندگی جو ہمیں معتبر سمجھ نہ سکی وہ موت ہم جسے بے اعتبار کر نہ سکے

غزل میں معائبِ زبان اور عجزِ بیان کی نمود بہت کھٹتی ہے۔ اِس مجموعے میں اِیسے مصرعے بہت ہیں جن پر اِن عیوب کی مہریں لگی ہوئی ہیں، مثلاً:

ع : تمھیں بھی ہم سے رم ہونے لگا ہے

ع : ہم پی بھی پلا چکے بھی کب کے

ع : کوئی وہ خندہ جو برپا نہ ہو پگھل جائے

ع : بہم رہے ہیں سرو سینہ یک دگر کیا کیا

غرض اُن کی غزلیں تغزّل ہی سے عاری نہیں، حسنِ بیان سے بھی محروم ہیں۔ اب غزلوں میں ایسے شعر گوارا کرنا بہت صبر آزما کام ہے:

سوچنا پڑتا ہے یاں رک رک کے اک اک لفظ اور واں چلتے ہوئے فقروں کی اک فرہنگ ہے

یہ توازن یہ تکلف یہ نہیں یہ ناپ تول معجزہ ہے معجزہ نیرنگ ہے نیرنگ ہے

اِس مجموعے میں مجھے کہیں معجزۂ شاعری درکنار، کرشمۂ شاعری بھی نہیں ملا۔ کہیں کہیں سیمیا کی سی نمود ضرور ہے، جس کا رنگ اُڑتے دیر نہیں لگتی۔

''تبسم'' ادیبؔ مالیگانوی کی غزلوں کا مجموعہ ہے۔ ادیبؔ پرانے غزل گو ہیں۔ جذبات آمیز سادگیِ بیان اُن کے اچھے اشعار کا امتیازی وصف ہے۔ مثلاً:

لٹ گیا رات مَیں اس بزم میں کس طرح ادیبؔ
تم تو بیٹھے تھے بہت دور تمھیں کیا معلوم

یہ مست مست گھٹائیں یہ سرد سرد ہوا
سمجھ رہا ہوں کہ در پردہ کیا اشارا ہے

سجائی تو ہے انجمن حسرتوں نے
دل اس انجمن سے بھی اُکتا نہ جائے

کہیں کہیں فکر کے ہلکے ہلکے انعکاسات نے شعر میں لطفِ مزید کا اضافہ کر دیا ہے، مثلاً:

ہم اپنا ساتھ دیے جائیں یہ بھی کیا کم ہے نہ ہو ہوائے گلستاں جو سازگار نہیں
لذت آموزِ غمِ عشق ہے ساری محفل عام سوز دل پروانہ ہوا جاتا ہے

یہ، مجموعہ نہایت اچھے کاغذ پر شائع ہوا ہے۔ جلد بھی بہت خوب صورت اور مضبوط معلوم ہوتی ہے۔ کتابت اور طباعت بھی بہت سے مجموعوں سے اچھی ہے۔

سراؔج لکھنوی کا مجموعہ ''شعلۂ آواز'' صرف غزلوں کا مجموعہ ہے، جو ۱۹۱۸ء سے اکتوبر ۱۹۶۱ء تک کے کلام پر مشتمل ہے۔ سراؔج صاحب کی غزلوں میں مرصّع سازی کا رنگ غالب ہے۔ وہ الفاظ کے نگینوں کو کبھی مناسب اور کبھی غیر ضروری رعایتوں کے ساتھ جڑنے کے شائق معلوم ہوتے ہیں۔ چند اشعار سے اُن کے عمومی رنگِ سخن کا اندازہ کیا جاسکتا ہے:

گنگنے آنسو نفس میں ہلکا ہلکا سا گداز یوں ترے شایستۂ غم گرم افسانہ رہے
وہی پانی کی چادر اوڑھ کر لب پر ہنسی آئی خوشی کے آنسوؤں نے بھی مزاج غم کہاں بدلا
جو اشک سرخ ہے نامہ نگار ہے دل کا سکوتِ شب میں لکھے جا رہے ہیں افسانے
آ طور پہ پھر مل کے چڑھائی کریں اے دوست سب ڈھنگ وہی ہیں ترے چھپنے کی ادا میں
تنکے قفس تک اڑ کے نشیمن کے آگئے رُخ پر ہوا کے تیر لگائے بہار نے
ستم ہے غم کی دولت بھی عطا کی جائے قسطوں میں
تکلف ہر طرف ہونا ہے جو اک بار ہوجائے

اِن غزلوں میں داخلیت اور سوز و گداز کے بجائے فنِ تزئینِ شعر کی فراوانی ہے اور یہی اُن کا خاص رنگ ہے۔ جو شعر اِس تکلّف سے بری ہیں، وہ خوب ہیں۔ مثلاً:

ہمیں خود بن گئے آئینہ دنیا کے تغیر کا زمیں کی گردشیں بدلیں نہ دور آسماں بدلا
ہاں تم کو بھول جانے کی کوشش کریں گے ہم تم سے بھی ہو سکے تو نہ آنا خیال میں

لیکن ایسے شعر بہت کم ہیں۔ معمولی خیالات کو بھاری بھر کم الفاظ اور بوجھل اندازِ بیان میں اِس طرح پیش کرنا کہ اُن میں بہ ظاہر نیا پن جھلکنے لگے، سیمابؔ صاحب کی خصوصیت تھی۔ سراؔج صاحب کے یہاں بھی قابلِ ذکر تعداد ایسے اشعار کی ہے، جیسے:

امانت سونپ کر بنیاد بھی حشر آفریں رکھ دی
جہاں سے ایک مٹھی خاک اٹھائی تھی وہیں رکھ دی
سراجؔ آہ وہ نادیدہ مرکزی جلوے
ہزار زاویے بدلے نگاہ کر نہ سکے

سلیمان اریبؔ کے مجموعے ''پاس گریباں'' میں غزلوں کی قابلِ ذکر تعداد ہے۔ ان میں تغزّل کا رنگ بے حد ہلکا ہے۔ مشق کی کمی، الفاظ کے بے محل استعمال اور سست بندشوں نے بے رنگی کو اور بڑھا دیا ہے۔ باقرؔ مہدی کی غزلیں اُن کی نظموں سے بھی کم رُتبہ ہیں۔ اُن کی غزلوں میں وہ حسنِ بیان نہ ہونے کے برابر ہے جو غزل کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔

محسنؔ زیدی کی غزلوں کا مجموعہ ''شہرِ دل'' اِسی سال شائع ہوا ہے۔ اِس مجموعے کو پڑھ کر سب سے پہلا تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ شاعر نے آج کل کی عام روایت کے برخلاف، زبان و بیان کو خواہ مخواہ مجروح کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی ہے۔ نہ غزلوں میں ''کرتب و کرتوت'' کی نمایش کی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اُن کی غزلوں میں وہ گھلاوٹ اور دل میں سما جانے والی بات نہیں ہے، جو دلِ خوں شدہ کا پتا دیتی ہے۔ لیکن آدابِ تغزّل کو ملحوظ رکھنے کے فیض سے متعدّد اشعار میں حسنِ بیان کا رنگ ضرور چمک اُٹھا ہے۔ عشرتؔ کرتپوری اور مخمورؔ سعیدی کے مجموعوں میں بھی غزلیں ہیں، جن میں اچھے اشعار تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ مخمورؔ کے یہاں چستیِ بندش اور مشقِ سخن کا رنگ نمایاں ہے۔ لیکن غزلوں میں جذبات نگاری کا رنگ مدھم ہے۔ وہ دراصل نظم کے شاعر ہیں۔ اور اِس میں اُن کے جوہر کھلتے ہیں۔ اُن شعرا کی غزلیں پڑھ کر یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ محض خیالات سیش محل میں بند نہیں رہے ہیں۔ اُنھوں نے افکار و حوادث سے چشم پوشی نہیں کی ہے۔ لیکن اُن کی تبلیغ و تشہیر بھی نہیں کی ہے۔ یہ سلامت روی گراں مایگی مستقبل کی ضامن ہے۔ اگر صاحبِ کتاب بن جانے کے سرور نے بے خود نہ کیا (اور یہ حادثہ اکثر نئے شعرا کو پیش آتا ہے) اور ریاض میں محو رہے تو یقیناً اُس منزل پر پہنچ جائیں گے، جہاں پہنچ کر ''خونے بہ جگر جمع کن و رنگ بروں آر'' کا مفہوم خود بخود سمجھ میں آ جاتا ہے۔

حمیدؔ ناگوری کا مجموعہ ''حرف خاموش'' اِسی سال کامٹی سے شائع ہوا ہے۔ اِس میں غزلیں زیادہ

ہیں، جن میں سادگیِ بیان و سادگیِ فکر کا رنگ نمایاں ہے۔ کہیں کہیں ضبطِ شوق کی جھلک بھی دکھائی دے جاتی ہے۔ ایسے اشعار میں دل کشی و تاثیر کا ہلکا سا رنگ نظر آ جاتا ہے۔ مثلاً:

وہ نظر پرسش حالات سے آگے نہ بڑھی ہم سمجھتے تھے غم دل کا مداوا ہوگی

بل پڑ گئے بے رحم زمانے کی جبیں پر اِس کی نگہ مہر کا اُٹھنا ہی ستم تھا

دل تری یاد سے غافل نہیں ہونے پاتا اپنی ہستی کا نہیں ہوش مگر حال یہ ہے

رُباعیات

غزل گوئی کے ساتھ ساتھ رباعی کی طرف بھی توجہ بڑھتی جا رہی ہے۔ رباعی اُن شاعروں کی ذہنی تسکین کے کام بھی آتی ہے، جو گہرے اور نسبتاً بڑے خیال کو پیش کرنا چاہتے ہیں اور نظم کے وسیع کینوس پر گل کاری سے بچنا چاہتے ہیں۔ رباعی میں اِس کی ہیئت اور مخصوص وزن کے لحاظ سے زورِ بیان کا رنگ زیادہ چمکتا ہے۔ لیکن اِسی نسبت سے یہ مشکل بھی ہے کہ نظم کے بیش تر مجموعوں میں رباعیوں کی خاصی تعداد موجود ہے لیکن بہت کم رباعیاں قابلِ ذکر ہیں۔ اِس عرصے میں شائع ہونے والے مجموعوں میں تین مجموعے ایسے میرے پیشِ نظر ہیں جن میں صرف رباعیاں ہیں: ۱- رس، ۲- شام و شفق، ۳- گل رعنا۔

''رس'' جناب جگر بریلوی کی رباعیوں کا مجموعہ ہے۔ جگر صاحب نہایت پختہ مشق اور قادر الکلام شاعر ہیں۔ اُن کی رباعیوں پر بھی قدرتِ کلام کا رنگ چھایا ہوا ہے لیکن تقاضائے عمر یا بجھی ہوئی طبیعت، جو بھی سبب ہو، اِس مجموعے کی رباعیاں بالعموم زورِ بیان اور خروشِ پنہاں سے خالی ہیں۔

''گلِ رعنا'' رعنا جگی کا مجموعہ ہے۔ اِس کا ایک قابلِ ذکر حصہ حسنِ بیان و چستیِ بندش کے لحاظ سے خوب ہے خصوصاً جو رباعیاں ''عورت'' کے موضوع پر کہی گئی ہیں، وہ پاکیزگیِ خیال اور حسنِ بیان کی بنا پر خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔ اُن میں عورت کو محض فشارِ آغوش کا مستحق نہیں بتایا ہے۔ نہ صرف رنگینیِ پیرہن تک بات کو محدود رکھا ہے، اِس کی صنفی پاکیزگی، تقدس، غم گساری اور عظمت کو دل کش انداز سے پیش کیا ہے۔ ایک رباعی سے اِس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

تسکین دہ ذوق تمنا تو ہے آسودگی شوق تماشا تو ہے

انسان کے دل میں جو ازل سے ہے نہاں اس دردِ محبت کا مداوا تو ہے

اندازہ ہوتا ہے کہ رعنا کے مزاج کو رباعی سے گہرا تعلق ہے، اور یہ بڑی بات ہے۔

''شام و شفق''، ڈاکٹر سلاؔم سندیلوی کی تلمیحی رباعیوں کا مجموعہ ہے۔ سلاؔم صاحب نے رباعی پر ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی ہے۔ اِس مجموعے کی دو خصوصیتیں قابلِ ذکر ہیں: (1) اِس مجموعے کی ہر رباعی میں کسی تلمیح کو نظم کیا گیا ہے اور حاشیے میں اِس کی تشریح کی گئی ہے۔ پورا مجموعہ پاکٹ سائز کا تاریخچہ، تلمیحات بن کر رہ گیا جس کو شاعری سے کہیں تو بہت دور کا علاقہ ہے اور اکثر وہ بھی معدوم ہے۔ سلاؔم صاحب نے آغاز میں لکھا ہے: ''مجھے اِس کا احساس ہے کہ بہت سی رباعیاں خشک اور روکھی پھیکی ہیں اور محض واقعات کی کھتونی معلوم ہوتی ہیں تاہم اتنا عرض کروں گا کہ اِس طرز کی رباعیاں اُردو میں نہیں کہی گئی ہیں''۔ سلاؔم صاحب نے کچھ زیادہ احتیاط اور کسرِ نفسی سے کام لیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سب ہی رباعیاں ''خشک اور روکھی پھیکی'' ہیں۔ ممکن ہے سلاؔم صاحب نے ایک تاریخی ضرورت کو پورا کیا ہو، لیکن شاعری سے اسے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ دوسری اِس سے بھی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اِس مجموعے کی 150 رُباعیوں میں سے کم از کم 48 رباعیاں ایسی ہیں جن کا ایک مصرع یا دو مصرعے ساقط الوزن ہیں۔ ناطقہ سر بگریباں کہ اسے کیا کہیے!!۔ اِس کا دیباچہ نیاؔز صاحب نے لکھا ہے۔

تراجم

دوسری زبانوں سے ترجمے کے سلسلے میں دو کتابیں قابلِ ذکر ہیں: (1) شکنتلا، (2) تجدید جنوں۔ ساغؔر نظامی نے کالی داس کی شہرۂ آفاق تصنیف ''شکنتلا'' کا منظوم ترجمہ پیش کیا ہے۔ اِس ترجمے میں ساغؔر صاحب نے بہ قولِ خود ''کہیں کہیں اپنی تخلیقی اہلیت سے کام لے کر اُن کے (کالی داس کے) دائرۂ مطالب و مفاہیم میں لطیف اضافے کیے ہیں''۔ بد قسمتی سے سنسکرت سے ناآشنائے محض ہوں اِس لیے اِس ترجمے اور اِن لطیف اضافوں کے متعلّق کوئی رائے ظاہر نہیں کر سکتا۔ اِس منظوم ترجمے کی یہ بھی خصوصیت ہے کہ اِس میں جگہ جگہ اوزان کے تغیر سے کام لیا گیا ہے۔ کہیں کہیں ایک ہی مکالمے میں اِس تغیر سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ یہ ایک تجربہ ہے۔ تجربے کا فیصلہ ہمیشہ قبولِ عام سے ہوتا ہے اور اِس کے لیے کچھ وقت کی ضرورت ہے۔

''تجدید جنوں'' میں روس اور اُس کے زیرِ اثر ممالک پولینڈ، ہنگری وغیرہ کے کچھ شاعروں کی نظموں کا ترجمہ پیش کیا گیا ہے۔ یہ ترجمہ مخمؔور سعیدی اور جلیؔس عابدی نے انگریزی سے کیا ہے۔ اصل میں رابرٹ کنکوئسٹ نے انگریزی میں اُن ملکوں کے شعرا کی کچھ نظموں کا ترجمہ مع مقدّمہ شائع کیا تھا،

''تجدیدِ جنوں'' اِسی کا اُردو ترجمہ ہے۔ یہ کتاب اِس لحاظ سے قابلِ ذکر ہے کہ پہلی بار اُردو میں کئی ملکوں کی ایسی نظموں کا ترجمہ پیش کیا گیا ہے جنھوں نے ایک دوسرے سے دور رہ کر، گرد و پیش میں چھائے ہوئے حالات کی یکسانیت کی بنا پر، کچھ مشترک باتیں کہی ہیں۔ فکر کی گہرائی یا جذبات کی فراوانی کی تلاش اِن نظموں میں عبث ہے۔ اُن کا مقصد بھی یہ نہیں ہے۔ اِن سب کا موضوع قریب قریب ایک سا ہے، اِسی لیے یہ لطافتِ بیان اور تنوّعِ جذبات یا تنوّعِ فکر سے معرّا ہیں۔ کچھ نظموں میں سپاٹ پن بے حد نمایاں ہے۔ البتّہ بعض نظموں میں ایمائی اندازِ بیان کے بعض اچھے نمونے مل جاتے ہیں۔ ایک بات کا اور واضح احساس ہوتا ہے کہ جو ترجمے نظم آزاد کی صورت میں کیے گئے ہیں اُن میں حسنِ بیان نہ ہونے کے برابر ہے جب کہ پابند ترجموں میں سے بعض میں دو چار جگہ حسنِ بیان کی خوبیاں موجود ہیں۔

انتخابات

اچھے انتخابات کی اہمّیت سے کوئی شخص انکار نہیں کرسکتا۔ اُن سے اِس دور کے رجحانات اور رفتارِ ادب کا صحیح اندازہ ہوتا رہتا ہے۔ قدیم ادب کے اچھے انتخابات تیار کرنے کی تو بے حد ضرورت ہے۔ مولانا حسرتؔ موہانی اور کیفی چڑیا کوٹی کے انتخابات اپنی نوعیت کے لحاظ سے آج بھی پُر اہمیت ہیں۔ آج کل خالص علمی شغف کے بجائے تجارتی ذہنیت غالب ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اگر کوئی کام کیا بھی جاتا ہے تو اُس کا مقصد نفع حاصل کرنا ہوتا ہے۔ اِن دو برسوں میں جو انتخابات شائع ہوئے ہیں اُن میں سے مندرجہ ذیل کتابیں قابلِ ذکر ہیں: 1- اُردو شاعری کا انتخاب، 2- گل صد رنگ، 3- دیوانِ میر، 4- ارمغانِ نعت، 5- غزلیں، 6- انتخابِ داغ۔

''اُردو شاعری کا انتخاب'' ملک کے مقتدر ترین ادارے ساہتیہ اکیڈمی نے شائع کیا ہے۔ مرتّب اُردو کے مشہور محقق ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ ہیں۔ مرتّب کے الفاظ میں یہ اُردو شاعری کا نمائندہ اور مکمّل انتخاب ہے۔ لیکن درحقیقت غلط نگاری، بدمذاقی، تحریف اور بدسلیقگی کا شاہ کار ہے۔ دکنی اشعار کا آسان اُردو میں ترجمہ کردیا گیا ہے اور آسان اُردو اشعار کو غالباً مزید آسان بنانے کے لیے بہ تبدیلِ الفاظ لکھا گیا ہے۔ بیش تر شاعروں کے حالات و سنین غلط ہیں اور مختصر سی تنقیدی رائیں، بچکانہ لطائف کا مجموعہ معلوم ہوتی ہیں۔ اُردو کے بہت سے بہترین شاعر اس انجمن میں نہیں ہیں۔ نیز شاعری کی جملہ اصناف کی صحیح نمائندگی بھی نہیں ہوئی ہے۔ یہ کتاب مکتبہ جامعہ کے اہتمام سے شائع ہوئی ہے۔ اور مکتبہ کی روایت

کے برخلاف اِس کے ہر صفحے پر کتابت کی دو چار غلطیاں موجود ہیں، جنھوں نے رہی سہی کمی کو بھی پورا کر دیا ہے۔ البتّہ اِس طرح مرتّب اور ناشر کی کارکردگی میں ایک حد تک توازن ضرور پیدا ہوگیا ہے۔ ساہتیہ اکیڈمی جیسے ادارے سے ایسی بے سروپا اور مجموعۂ اغلاط کا شائع ہونا افسوس ناک بھی ہے اور شرمناک بھی۔ یہ طالب علموں کی گمراہی کا سامان ہی نہیں، اُردو شاعری کو رُسوا کرنے کی عالمانہ کوشش بھی ہے۔

دیوانِ میر، سردار جعفریؔ کا کارنامہ ہے۔ اُنھوں نے دیوانِ غالبؔ کے بعد میرؔ کے انتخاب کو مع فرہنگ و مقدّمہ اُردو ہندی دونوں رسمِ خط میں شائع کیا ہے۔ اِس کا کاغذ نہایت دبیز، رنگین اور بہت ہی اچھا ہے۔ جلد بہت ہی خوب صورت ہے، بس اِس کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ سب سے زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ اِس کا ٹائپ بہت خراب ہے، جس میں جگہ جگہ حرفوں کے جوڑ علاحدہ علاحدہ نظر آتے ہیں۔ بعض صفحوں پر سیاہی اِس طرح پھوٹ گئی ہے کہ پورا صفحہ کسی گناہ گار کے نامۂ اعمال کا ورق معلوم ہوتا ہے۔ اِس ٹائپ کو دیکھ کر اُردو کے ٹائپ کی طرف سے کراہت سی پیدا ہو جاتی ہے، جب کہ مقابل کے صفحے پر ہندی کا ٹائپ نہایت پاکیزہ ہے۔ اگر یہ اُردو کی یا ٹائپ کی خدمت ہے تو پھر خدا حافظ ہے! صحتِ متن کے لحاظ سے بھی پریشان کُن صورتِ حال ہے۔ جگہ جگہ غلطیاں ملتی ہیں اور بہت بُری۔ عبادتؔ صاحب نے کلّیاتِ میرؔ کراچیؔ سے شائع کیا ہے۔ فرقتؔ کاکوروی کا یہ جملہ اِس پر مکمّل تبصرے کی حیثیت رکھتا ہے کہ ''دو کتابیں ایک ساتھ مرتّب کردیں ایک کلیاتِ میرؔ، دوسرا اِس کا غلط نامہ''۔ سردار جعفریؔ نے اِسی نسخۂ عبادتؔ کو بھی اپنے مآخذ میں گنایا ہے۔ اِس کے بعد اگر متن غلط ہو تو کیا جائے تعجّب ہے!! یہ محسوس ہوتا ہے کہ ساری توجّہ کاغذ اور جلد پر مبذول کی گئی ہے کیوں کہ اِس کی قیمت بیس روپیہ رکھّی ہے۔ یہ ادب دوستی نہیں، ادب کے پردے میں تجارت ہے۔ یہ کہاں کی ادب دوستی ہے کہ آپ ایک انتخاب کے بیس روپے وصول کر کے غلط سلط اشعار اور بھونڈے ٹائپ کا مجموعہ حوالے کر دیتے ہیں۔ کچھ کتابیں اِس لیے بھی ہوتی ہیں کہ بعض نمود و نمایش کے شوقین اِن کو خرید کر ڈرائنگ روم میں احتیاط سے رکھ دیتے ہیں کہ نگاہوں کا مرکز بنتی رہیں۔ یہ کتاب بھی اُسی فہرست میں شامل کی جاسکتی ہے اور اِس کا کوئی مصرف نہیں معلوم ہوتا۔

شاربؔ ردولوی نے غزلوں کا ایک انتخاب ''گل صد رنگ'' کے نام سے مرتّب کیا ہے۔ تقریباً ساڑھے پانچ سو صفحات کا یہ انتخاب بالکل بنیے کی دُکان کا منظر پیش کرتا ہے، جس میں نہ کوئی اصول ہے

نہ وجہِ انتخاب سمجھ میں آتی ہے۔ 536 غزل گو شعرا کے جواہر پارے اِس میں شامل ہیں۔ مرتّب نے وجہِ انتخاب یہ بتائی ہے کہ اِس سے شاعری کے موجودہ رنگ و آہنگ کا کچھ اندازہ ہوگا، لیکن افسوس ہے کہ یہ اندازہ مطلق نہیں ہوتا۔ محض کتاب کو زیادہ سے زیادہ ضخیم بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ممکن ہے تجارتی نقطۂ نظر سے یہ بات مناسب ہو، لیکن مرتّب کے دعوے کو اِس سے کوئی تعلّق نہیں ہے۔ ''ارمغانِ نعت'' نعتیہ کلام کا انتخاب ہے، جس کو والی آسی اور ساجد صدّیقی نے مرتّب کیا ہے۔ مرتّبین نے محنت کی ہے اور بہت سے فارسی و اُردو شعرا کا کلام جمع کر دیا ہے۔ لیکن کسی اصول کو پیشِ نظر نہیں رکھا ہے۔ نعتیہ قصائد اور مثنویات کے شعر اِس طرح درج ہیں کہ غزل کے اشعار معلوم ہوتے ہیں۔ طویل قصائد میں سے 8، 10 شعر منتخب کیے گئے، جس سے اُن شعرا کی نمائندگی نہیں ہوتی ہے۔ کسی جگہ کوئی حوالہ بھی نہیں دیا گیا ہے، حالاں کہ یہ بہت ضروری بات ہے۔ مرتّب حضرات اگر اِس پر نظرِ ثانی کر کے اِس کی اِن خامیوں کو دور کر دیں تو اپنی نوعیت کا یہ اچھا انتخاب ہوگا۔ بعض نہایت غیر معروف اور غیر اہم شعرا کو معلوم نہیں کیوں شامل کیا گیا ہے؟ کتاب کو اگر سلیقے سے مرتّب کرنا ہو تو دوست نوازی یا مروّت سے کچھ دیر کے لیے قطعِ تعلّق کرنا ضروری ہوتا ہے۔ دوسری اشاعت میں غیر اہم شعرا کا کلام نکال کر اُن کے بجائے معروف شعرا کا کلام بڑھا دیا جائے اِس حد تک کہ اِس کی صحیح نمائندگی ہو، تو بہتر ہے۔

''غزلیں'' شاہد علی خاں کا مرتّب کیا ہوا غزلوں کا انتخاب ہے جو اِس سال پانچویں بار شائع ہوا ہے۔ یہ انتخاب اچھا ہے، لیکن ایک عجیب بات یہ ہے کہ پچھلے اڈیشن کی بعض اچھی غزلیں اِس میں نہیں ہیں۔ اِس طرح یہ نیا اڈیشن مرتّب کی نظرِ ثانی کا محتاج ہو گیا ہے۔ شاہد صاحب اگر اِس میں قدیم و جدید شعرا کی کچھ نمائندہ غزلیں اور شامل کر دیں اور ایک مفصّل مقدّمہ لکھ دیں تو اِس انتخاب کی خوبی اور افادیت میں اور اضافہ ہو جائے۔ مقدّمے کی کمی بُری طرح محسوس ہوتی ہے۔

''انتخابِ داغ'' ڈاکٹر عقیل کا مرتّب کیا ہوا ہے جسے ہندستانی اکیڈمی، الٰہ آباد نے شائع کیا ہے۔ اِس سے پہلے داغ کے دو قابلِ ذکر انتخاب شائع ہو چکے ہیں۔ ایک مولانا احسن مارہروی مرحوم کا، دوسرا مولانا حامد حسن قادری کا مرتّب کیا ہوا، جس کا نام ''کمالِ داغ'' ہے۔ مرتّب نے ۴۰ صفحے کا مقدّمہ بھی لکھا ہے۔ انتخاب کا تعلّق ذاتی پسند و ناپسند سے بھی ہوتا ہے، اِس لیے اِس میں اختلاف کی گنجایش کچھ نہ کچھ تو نکل ہی سکتی ہے۔ لیکن مجموعی طور سے یہ اچھا خاصا انتخاب ہے۔ ایک اچھی بات یہ

ہے کہ اِس میں اغلاطِ کتابت بہت کم ہیں، اور یہ مسرّت آمیز تعجّب کی بات ہے۔ البتہ مقدّمہ کچھ نا تمام سا معلوم ہوتا ہے۔ داؔغ کی شاعری پر اچھے زاویے سے روشنی ڈالی گئی ہے، پھر بھی تمہید، ذاتی حالات اور رنگِ سخن کے ذیل میں کچھ اور ضروری باتیں بھی کہی جاسکتی تھیں۔ آج کل مذاقِ تحقیق بڑھ رہا ہے، اِس لیے ادیب و شاعر کے حالات پڑھتے وقت اصولِ تحقیق اور معیارِ تحقیق کا خیال آجانا لازمی سا ہے۔ مقدّمے میں اِس کی بھی کمی محسوس ہوتی ہے۔ پچھلے دو اچھے انتخابات کی موجودگی میں، حسنِ ترتیب اور مقدّمے کی جامعیت یہی دو چیزیں کسی نئے انتخاب کے جواز کی وجہ بن سکتی ہیں۔

تحقیقی اڈیشن

ڈاکٹر نورالحسن ہاشؔمی نے دو قدیم مثنویوں کو مرتّب کر کے شائع کیا ہے: (1) مثنوی سراپا سوز، مصنفہ قاضی محمد صادق خاں اخترؔ (2) طوطی نامہ، مصنّفہ جعفرعلی حسرؔت۔ بہ قولِ مرتّب یہ دونوں مثنویاں بجائے خود کوئی اہمیت نہیں رکھتی ہیں۔ اِن کو شائع کر کے ہاشؔمی صاحب نے اچھا کام کیا، لیکن زیادہ اچھا ہوتا کہ وہ حسرؔت کی اِس معمولی سی مثنوی کے بجائے اِس کا دیوان شائع کر دیتے۔ ہمارے یہاں قدیم دواوین کو مرتّب کرنے کی طرف بہت کم توجّہ کی گئی ہے۔ کیا یہ افسوس کی بات نہیں کہ ابھی تک میرؔ، سوداؔ، سوزؔ، دردؔ، قائمؔ، مصحفیؔ، ذوقؔ اور دوسرے قدیم شعرا کے مکمّل اور قابلِ اعتماد مجموعے ہمارے پاس نہیں۔ عالم یہ ہے کہ کلّیاتِ سوداؔ کے نول کشوری اڈیشن میں نہ معلوم کتنی غزلیں میر سوزؔ کی ہیں۔ یہی صورت اور دواوین کی ہے۔ اِس طرف خصوصیت کے ساتھ توجّہ کرنے کی ضرورت ہے۔ اِس عرصے میں میرے علم کے مطابق اور کوئی قابلِ ذکر کتاب شائع نہیں ہوئی ہے۔

حسنِ طباعت

اِدھر پندرہ سال کے عرصے میں کتابوں کو سلیقے سے پیش کرنے کا رجحان بڑھا ہے۔ اِن دو برسوں میں بھی کتابوں کو اہتمام کے ساتھ شائع کرنے کی طرف خصوصی توجّہ کی گئی ہے۔ کاغذ، طباعت، گرد پوش؛ غرض آرایشِ بیرونِ در کے سارے انداز جلوہ فرما ملتے ہیں۔ اور بعض کتابیں تو ایسی ہیں کہ اُن کے حسنِ ظاہر کی قسم کھائی جاسکتی ہے۔ ایسی کتابوں میں شبنم شبنم، شگنلا، تلخیاں، سخنِ مختصر، رگِ جاں، تجدیدِ جنوں، دیوانِ میرؔ مرتبہٗ سردار جعفریؔ قابلِ ذکر ہیں۔ اِن سب میں حسنِ طباعت کے لحاظ سے شبنم شبنم کو درجۂ فضیلت حاصل ہے۔ اور نفیس ترین کاغذ کے لحاظ سے تلخیاں کو۔ لیتھو میں

چھپنے والی کتابوں میں بہ لحاظِ حسنِ طباعت شگفتگیاں سب سے اچھی کتاب ہے۔

ایک کمی کا احساس بُری طرح ہوتا ہے۔ عام طور سے اچھے کاغذ، اچھی طباعت اور بہت اچھے گرد پوش کا تو خیال رکھا جاتا ہے، لیکن اچھے ٹائپ یا حسنِ کتابت کی طرف کم توجّہ کی جاتی ہے۔ کتابت ایک فن ہے، جو کاروبار کی حد تک تو اب بھی جاری ہے، لیکن بہ لحاظِ فن روبہ زوال ہے۔ اِس کے مختلف اسباب ہیں۔ من جملہ اِن کے ایک سبب ناشرین یا مصنّفین کی کم توجّہی بھی ہے۔ بلاک اور آفسٹ نے چمک دمک میں اضافہ کر دیا ہے۔ کاغذ کی اچھائی بھی اِس میں چار چاند لگا دیتی ہے لیکن جائزہ لیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ کتابت اتنی اچھی نہیں ہے۔ پہلے کتابت اچھی ہوتی تھی، طباعت خراب تھی، اب کاغذ و طباعت خوب ہے تو کتابت اچھی نہیں۔ یہ بات قابلِ توجّہ ہے۔ مثلاً شبنم شبنم کو دیکھ کر عروسِ جمیل کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، لیکن بہ لحاظِ کتابت یہ بھی عام کتابوں کی ہم پلّہ ہے۔

پاکٹ بُک سیریز

اِسی زمانے میں پاکٹ سائز کتابوں کا سلسلہ بھی شروع ہوا ہے۔ ہر کتاب کی قیمت ایک روپیہ ہے۔ اِس میں بیش تر نظم کی کتابیں چھپی ہیں۔ دیکھتے دیکھتے اِس سلسلے نے بہت مقبولیت حاصل کر لی ہے۔ اِس وقفۂ مختصر میں اس کی کئی لاکھ جلدیں بِک چکی ہیں۔ ذیل میں صرف چند کتابوں کی تعدادِ اشاعت درج کی جاتی ہے، جن سے اِس سلسلے کی مقبولیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

دیوانِ غالب: 13 ہزار	انتخابِ ظفر: 12 ہزار	انتخابِ داغ: 8 ہزار
بانگِ درا: 5 ہزار	دیوانِ ذوق: 5 ہزار	رومانی شاعری کا انتخاب: 7 ہزار
ساقی نامے: 3 ہزار	ارمغانِ حجاز: 3 ہزار	شاہنامۂ اسلام: 8 ہزار

اعداد و شمار جناب انور کمال حسینی کے فراہم کیے ہوئے ہیں۔ میں موصوف کا مشکور ہوں۔

اندازہ ہے کہ اب تک ایسی کتابوں کی کئی لاکھ جلدیں بِک چکی ہیں۔ ہمارے یہاں بعض ضروری کاموں کی طرف بہت کم توجّہ کی جاتی ہے یا بہت دیر میں، اِس وقت تک کسی خالص ادبی اور معیاری ادارے نے اِس کام میں ہاتھ نہیں لگایا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ صحتِ متن تباہ ہو کر رہ گئی ہے۔ انتخابات بھی اچھے نہیں ہیں۔ اِسی بنا پر اب پہلے کی بہ نسبت اِن کتابوں کی بِکری کچھ کم ہو گئی ہے۔ اِس سلسلے کی بدولت

اُردو کتابوں کی اشاعت اور مقبولیت میں بہت اضافہ ہوا ہے۔ آج ہم کو ہر ایسی تحریک کی طرف ضرور توجّہ کرنا چاہیے، جو اُردو کی اشاعت اور مقبولیت میں معاون ہو۔ اب بھی اگر مکتبۂ جامعہ یا اِسی سطح کا کوئی ادارہ اِس طرف توجّہ کرے اور اپنے روایتی اہتمام کے ساتھ اِس سلسلے کو جاری کرے تو یہ بات ہر لحاظ سے ادب و زبان کے لیے مفید ہوگی۔ جو لوگ آج بھی قیمتی دیوان خریدتے ہیں وہ کل بھی خریدیں گے۔ البتہ جو لوگ چھ روپے یا دس روپے خرچ کر کے کتاب نہیں خرید سکتے ہیں اور خریدنا چاہتے ہیں وہ اِس سے مستفید ہوں گے۔

20، 22 ماہ کی مدّت میں شائع ہونے والے مجموعوں کا یہ سرسری سا جائزہ ہے۔ بعض کتابیں اِس تبصرے میں شامل نہ ہوسکیں۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ وہ بروقت دستیاب نہیں ہوسکیں۔ اِن میں منور لکھنوی کی غزلوں کا مجموعہ ''نوائے کفر''، تلوک چند محروم کی غزلوں کا مجموعہ ''شعلۂ نوا''، ماؔئی جائسی کے قصائد کا مجموعہ ''وادیِ ایمن'' اور اختر الایمان کی نظموں کا مجموعہ ''یادیں'' قابلِ ذکر ہیں۔ یہ مضمون حوالۂ کاتب ہو چکا تھا، تب اختر الایمان کا یہ مجموعہ سامنے آیا، افسوس رہا کہ ایک واقعی اچھّی کتاب شاملِ تبصرہ نہیں ہوسکی۔ ایک بات اور عرض کرنا ہے کہ ہمارے باشعور ناقدین اگر معمولی معمولی مجموعوں پر مبالغہ آمیز دیباچے لکھنے سے پرہیز کریں اور کچھ دیر کے لیے جانب داری و مصلحت پسندی سے بے نیاز ہو جایا کریں تو صورتِ حال اور بہتر ہوسکتی ہے۔ ہمارے کچھ ناقد بہت سے شعرا کو بے راہ رو بنانے یا ضروری امور کی طرف سے تغافل برتنے میں مدد دینے کے ضرور مجرم ہیں، یہ سلسلہ جس قدر جلد ختم ہو جائے، اچھا ہے۔

(سال نامہ ''جامعہ'' نئی دہلی، جلد 46، شمارہ: 4-5، فروری 1962، ص 62 تا 87)

○○○

بابُ الانتقاد

[جذباتِ نادؔر (ترقّی اُردو بورڈ اڈیشن) پر ایک نظر]

نادر علی خاں نادؔر کاکوروی (متوفّی اکتوبر 1912) اپنے زمانے کے معروف شاعر اور نظم نگاری کی تحریکِ جدید کے قابلِ ذکر نمایندے تھے۔ اُنھوں نے انگریزی نظموں کے ترجمے بھی کیے اور اُس طرز کی طبع زاد نظمیں بھی کہیں۔ ان کا ایک ترجمہ ''گزرے ہوئے زمانے کی یاد'' آج بھی تاثیر و دل کشی کا اعلا نمونہ ہے۔ خیال کو زیادہ سے زیادہ سادگی کے ساتھ پیش کرنا، بھاری بھر کم الفاظ اور پُر شور اندازِ بیان سے دامن بچانا، اور لفظوں کے انتخاب میں مرصّع سازی کے بجائے محض ادائے خیال کی ضرورت کا خیال رکھنا اُن کا خاص انداز تھا۔ اُن کی نظموں میں ہر جگہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کے پیشِ نظر طرزِ ادا میں پیچ و خم پیدا کرنے، چونکا دینے والا اندازِ بیان اختیار کرنے اور مرصّع شعر گوئی کے بجائے کسی خیال کو پُر وضاحت انداز سے نظم کر دینے کا اصول رہتا تھا۔ اُن کی کچھ نظمیں یقیناً ایسی ہیں جن کو پڑھ کر آج کے بہت سے نوجوان نظم نگار (جو ابہام و ژولیدہ بیانی کے اندھیرے میں بھٹکتے پھرتے ہیں اور اپنے ساتھ دوسروں کے صبر و ضبط کا بھی جا و بے جا امتحان لیتے رہتے ہیں) بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

حالؔی و آزاؔد کے بعد جن لوگوں نے نظمِ جدید کی ترقّی میں نمایاں حصّہ لیا اور اُردو نظم کو مغربی خیالات و اندازِ بیان سے آشنا کیا اور اِس طرح اُس میں وسعت و تنوّع کے مستقل عناصر کا اضافہ کیا اُن میں نادؔر کا نام بھی ہے۔ اُن کے ذکر کے بغیر اور اُن کے کلام کو پیشِ نظر رکھّے بغیر اُردو نظم کا تاریخی جائزہ مکمل نہیں ہوسکتا۔

نادؔر کی نظموں کا مجموعہ دو حصّوں میں الگ الگ چھپا تھا۔ دوسرا حصّہ ۱۹۱۰ء میں نول کشور پریس سے شائع ہوا تھا، اُس میں اُن کی مثنوی ''لالہ رُخ'' بھی شامل تھی۔ یہ مجموعے عرصے سے کم یاب تھے۔ اُردو اکیڈمی سندھ کراچی نے ترقیِ اردو بورڈ کراچی کی اعانت سے ۱۹۶۱ء میں اِن دونوں مجموعوں کو ایک جلد میں شائع کر دیا ہے۔ یہ مجموعہ نہایت خوب صورت ٹائپ میں چھپا ہے، مضبوط جلد، خوب صورت گرد پوش، عمدہ کاغذ، غرض آرائشِ بیرونِ در کے سارے لوازم سے آراستہ ہے۔ لیکن افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اِس کی ترتیب میں ساری ضروری باتوں کو پوری طرح ملحوظ نہیں رکّھا گیا ہے۔

بہت سی اچھی کتابیں عموماً بار بار نہیں چھپتی ہیں۔ خصوصاً کسی پرانے شاعر کا مجموعۂ کلام اب بہ ظاہر دس پندرہ برس تک اِس مجموعے کا دوبارہ شائع ہونا مشکل ہے۔ اِس لیے یہ بہت ضروری تھا کہ اِس اشاعت میں حسنِ طباعت کے ساتھ ساتھ اِس طرف بھی توجّہ کی جاتی کہ نادؔر کا جو کلام مختلف رسالوں میں منتشر ہے، اُس کو بھی شاملِ مجموعہ کرلیا جائے۔ کلامِ نادر کا دوسرا حصّہ ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا تھا۔ نادر کا انتقال اکتوبر ۱۹۱۲ء میں ہوا۔ دو ڈھائی برس کی اِس مدّت میں اُنھوں نے جو نظمیں کہیں وہ اِدھر اُدھر بکھری ہوئی ہیں۔ پرانے رسالوں کے فائل روز بہ روز کم یاب ہوتے جا رہے ہیں۔ اِس بات کا شدید احتمال ہے کہ نادؔر کی یہ نظمیں کچھ دنوں کے بعد فراموش ہو جائیں گی۔

کتابیں اِس سے پہلے بھی چھپتی تھیں، آج بھی چھپتی ہیں، لیکن آج کل کسی کتاب کا نیا اڈیشن شائع کرنے کے کچھ اصول ہیں جن کو پیشِ نظر رکھنا لازمی سمجھا جاتا ہے۔ نادؔر کا یہ مجموعہ ترقیِ اردو بورڈ جیسے معیاری ادارے کی اعانت سے شائع ہوا ہے، اِس لیے اِس میں تو ترتیب کے اُن اصولوں کو بہر طور ملحوظ رہنا چاہیے تھا کسی پرانی کتاب کو اُسی طرح چھاپ دینا ایسا معمولی کام ہے جس کو ہر معمولی سے معمولی پبلشر کر سکتا ہے، برابر اِس کے نمونے دیکھنے میں آتے رہتے ہیں۔ اگر معقول ادارے بھی یہی کرنے لگے تو پھر سمجھ میں نہیں آتا کہ کس طرح امتیاز کیا جا سکے گا؟

اِس سے بھی زیادہ قابلِ توجّہ بات یہ ہے کہ نقل مطابقِ اصل کا اصول، جس کا دعوا کئی جگہ کیا گیا ہے، پوری طرح ملحوظ نہیں رکّھا گیا ہے، خاص طور سے صحتِ متن میں۔ متن جگہ جگہ غلط ہے جس کے سبب سے یہ ضروری ہو گیا ہے کہ جو لوگ صحیح متن کے طلب گار ہوں، وہ پہلے پرانا اڈیشن ڈھونڈھیں، اِن کے نئے اڈیشن کی تصحیح کریں اور پھر پڑھیں۔ پرانا اڈیشن بہ قولِ مرتّب، نایاب کی حد تک کم یاب ہے،

اِس لیے نتیجہ معلوم!!

اِسی طرح جو لوگ یہ چاہتے ہیں کہ نادرؔ کا مکمّل کلام پڑھیں، وہ اِس مجموعے کو خریدنے کے بعد مختلف لائبریریوں میں جا کر پرانے رسائل کی ورق گردانی کریں۔ اِن نظموں کو نقل کریں، جو اِس مجموعے میں نہیں ہیں۔ یہ کوئی میرؔ و سوداؔ کا کلّیات تو تھا نہیں، جن کو ہر شخص مرتّب نہیں کر سکتا۔ معمولی تلاش اور ضروری اہتمام سے کام لیا جاتا، تو مکمّل مجموعہ بہ آسانی مرتّب ہو سکتا تھا۔ اگر اتنی مشکل پسندی بھی بارِ خاطر ہو تو اِس پھیر میں پڑنے ہی کی کیا ضرورت ہے! معمولی پبلشر یہ کاروبار کرتے ہیں کہ کسی کتاب کو ردّی میں سے ڈھونڈھ نکالا یا کسی لائبریری سے لے آئے اور اُس کو حوالۂ کاتب کر دیا، نیا اڈیشن بہ آسانی تیار ہو گیا۔

ذیل میں کچھ فروگذاشتوں کی طرف توجّہ دلائی جاتی ہے، اِس توقّع کے ساتھ کہ آیندہ جو کتابیں شائع ہوں وہ اِس آلودگی سے پاک رہیں تاکہ ایسے اداروں کے اعتبار پر حرف نہ آئے۔

''جذباتِ نادر'' حصّۂ دوم کے قدیم اڈیشن میں حصّۂ منظومات کے بعد اور مثنوی سے پہلے ایک صفحے کا ''صحت نامہ'' ہے جس میں بارہ غلطیوں کی نشان دہی کی گئی ہے، نئے اڈیشن میں وہ غائب ہے اور غلطیوں کی تصحیح بھی نہیں کی گئی ہے حالاں کہ اصولاً اِس اڈیشن میں اُن غلطیوں کی تصحیح کرنا چاہیے تھی۔ نقل مطابقِ اصل کا لحاظ رکھتے ہوئے اُن غلطیوں کو بھی بعینہٖ رکھنا ضروری تھا، تو صحت نامے کو بھی نقل کرنا ضروری تھا۔ ذیل میں قدیم اڈیشن سے اُس صحت نامے کو شامل کیا جاتا۔ آسانی کے لیے صحت نامے میں بائیں طرف نئے اڈیشن کے صفحات اور سطروں کو بھی درج کر دیا گیا ہے۔ نیز شروع میں نمبر شمار کا بھی اضافہ کیا گیا ہے:

	صحت نامۂ جذباتِ نادرؔ			جدید اڈیشن میں	
نمبر شمار	صفحہ	سطر	غلط	صحیح	صفحہ	سطر
1	21	3	سکا تھا	چکا تھا	126	4
2	24	4	کوہ طور	فرطور	134	4

3	31	13	محنت	مشقت		
4	35	15	مند	بند		
5	37	1	اپنے مال	اپنے پال	161	6
6	50	آخری	انتظار	انتظام	158	8
7	51	//	یہ بڑی	ہے تری	187	9
8	54	//	نام کی	قوم کی	191	13
9	79	نوٹ سطر 2	خوف	خون	232	
10	91	15	کس جال	کس حال	260	3
11	92	9	یاد ہو	یاد ہیں	262	3
12	93	13	بہادر	بہادر مرحوم	264	2

اس سلسلے میں یہ لکھنا دل چسپی سے خالی نہیں ہوگا کہ جدید اڈیشن میں بعض غلطیاں درست کر دی گئی ہیں اور کچھ کو چھوڑ دیا گیا ہے، نیز قدیم اڈیشن کے اِس ''صحت نامے'' میں بھی بعض غلطیوں کی جو نشان دہی کی گئی ہے، وہ بجائے خود صحیح نہیں ہے۔ تفصیل درجِ ذیل ہے۔ شمار کے ہندسے صحت نامے کے مطابق ہیں۔

(1) جدید اڈیشن میں یہ غلطی نہیں ہے۔

(2) قدیم اڈیشن میں ''کوہِ نور'' ہے، یہی جدید اڈیشن میں ہے اور صحیح بھی یہی ہے۔ ''صحت نامہ'' میں اِس کو غلط لکھا گیا ہے۔ پہلے مصرعے میں ''کوہ طور'' ہے اور یہ بھی صحیح معلوم ہوتا ہے۔

(3) یہ تصحیح بھی ''صحت نامہ'' میں غلط کی گئی ہے۔ قدیم و جدید میں یہاں ''محنت'' ہے اور ٹھیک ہے۔

(4) ''صحت نامہ'' میں یہ تصحیح بھی بے محل ہے۔ شعر میں کوئی غلطی نہیں ہے۔

(5) جدید میں یہ غلطی موجود ہے۔

(6) جدید میں یہ غلطی موجود ہے۔ مرتّب نے جگہ جگہ اس کا التزام کیا ہے کہ اگر کوئی لفظ غلط نظم کیا گیا ہے یا قافیہ کہیں غلط ہے، تو حاشیے میں نوٹ دے دیا ہے۔ لیکن یہاں قافیے میں ''انتظام'' کے بجائے ''انتظار'' لکھا ہوا ہے (قدیم اڈیشن کے مطابق) اور اِس کو علیٰ حالہٖ چھوڑ دیا گیا ہے۔

(7) ''صحت نامہ'' کے لحاظ سے قدیم اڈیشن میں ''یہ بڑی'' ہونا چاہیے، لیکن متن میں ''یہ تری آب و ہوا میں گونہ تاثیر نشاط'' درج ہے۔ یہی جدید میں ہے۔ اس لحاظ سے ''غلط'' کے خانے میں ''یہ بڑی'' صحیح نہیں ہے۔ البتہ تصحیح ٹھیک کی گئی ہے، یعنی ''ہے تری آب و ہوا میں'' ہونا چاہیے۔ جدید میں نقل مطابق اصل سے کام لیا گیا ہے۔

(8) یہ غلطی جدید اڈیشن میں بعینہٖ موجود ہے۔ تعجب ہے کہ مرتّب صاحب کو اس مصرعے میں کوئی عیب نظر نہیں آیا۔ ع: نام کی خدمت سے اپنے کو بچا جاتا تھا میں۔

(9) یہاں جدید میں تصحیح کر دی گئی ہے۔

(10) جدید میں یہ غلطی موجود ہے۔

(11) صحت نامے میں ''یاد ہو'' کے بجائے ''یاد ہیں'' لکھنے کی ہدایت کی گئی ہے۔ جدید اڈیشن میں اس کی صحت نامے کے مطابق تو تصحیح نہیں کی گئی ہے البتہ تصحیحِ مزید سے کام لے کر یہاں ''یاد ہوں'' لکھا گیا ہے۔

(12) جدید میں تصحیح نہیں کی گئی ہے۔

سب سے زیادہ پریشان کن بات یہ ہے کہ جدید اڈیشن میں جگہ جگہ متن غلط ہے اور اِس سلسلے میں بے حد بے احتیاطی یا بے پروائی سے کام لیا گیا ہے۔ ایسے کچھ مقامات کی نشان دہی کی جاتی ہے:

جدید اڈیشن میں	قدیم اڈیشن میں
یہ جس میں ہو آب دار (ص 240)	جس میں ہے
میں آپ کی لگائے ہوں (ص 250)	میں آپ ہی
اب خبط یاوہ گوئی دور دراز (ص 250)	یاوہ گروی دور دراز
شب غم نیند بھی اول تو (ص 255)	نیند ہی اول تو
آہ بھی تیر ہے گر آہ ہو تاخیر کے ساتھ (ص 257)	گر آہ ہے
گویا ندیا بہتی جاتی ہے (ص 182)	گویا دنیا (یہ نظم رسالۂ 'زمانہ' مارچ 1909 میں شائع ہوئی تھی، اِس میں دنیا کے بجائے کشتی ہے
سارنگی کی تال وہ سریلی (ص 291)	تان وہ سریلی
بگولوں میں ہوا کے اڑتی ہیں اور پھڑ پھڑاتی ہیں (ص 209)	پھر پھراتی ہیں
ابھی اک کھیپ آئی ہے ابھی اک آنے والی ہے (ص 176)	ابھی اک کھیپ آئی اور ابھی اک آنے والی ہے
ادراک کھنڈلا؟ کہ تھا وہ گنبد افراسیاب (ص 241)	اور اک کھنڈہل کہ تھا وہ
...... کہ اِس میں سوز ہے (اور) اِس میں ساز ہے (ص 251)	قدیم میں لفظ اور موجود ہے پھر سمجھ میں نہیں آیا کہ اس کو قوسین میں کیوں لکھا گیا ہے۔ بہ ظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے گویا قدیم میں اور نہیں تھا، مرتّب نے اضافہ کر دیا ہے۔
...... اچھا ہے بہت ہندو مسلماں کا نفاق	قدیم میں لفظ بہت نہیں ہے، اس لیے یہاں اس کو قوسین میں لکھنا چاہیے تھا۔

ص 239 پر حاشیے میں یہ عبارت بھی موجود ہے: ''۲؎ حاشیہ از نادر، رشی والمیک''۔ یہ عبارت

قدیم اڈیشن میں نہیں ہے۔ البتہ ا کے تحت جو عبارت درج کی گئی ہے، وہ قدیم میں موجود ہے (یہ لکھنا بے محل نہ ہوگا کہ یہ نظم جولائی ۱۰۱ء کے زمانہ میں شائع ہوئی ہے۔ اِس میں پہلا حاشیہ بھی نہیں ہے۔)

مرتّب نے یہ اہتمام کیا ہے کہ جہاں کوئی لفظ غلط نظم ہوا ہے یا اور کوئی فروگذاشت ہوگئی ہے اُس کو حاشیے میں ظاہر کر دیا ہے۔ لیکن متعدّد مقامات ایسے ہیں جہاں یہ التزام قائم نہیں رہ سکا ہے۔ اِس سے عجیب صورتِ حال پیدا ہوگئی ہے۔ گویا مرتّب کی رائے میں اِن مقامات پر کوئی قابلِ ذکر بات نہیں ہے۔ ایسے چند مقامات درجِ ذیل ہیں:

— ص 243 پر رباعی کا ایک مصرع ہے ''ٹوٹی ہوئی شیشہ کی رہی ہے جھنکار''۔ قدیم میں بھی ''ٹوٹی ہوئی'' لکھا ہے۔ نقل مطابقِ اصل کی دُھن میں یہ نہیں دیکھا گیا کہ یہاں ''ٹوٹے ہوئے'' کا محل ہے۔ اگر قدیم کتابت میں تصرّف شاملِ گستاخی تھا تو کذا ہی لکھ دیا جاتا۔

— ص ۷۷ا پر ایک شعر ہے:

خم و مینا میں تلچھٹ کیا کہ اک آخور باقی ہے
مگر مستوں کے دل میں شوق ابھی بے طور باقی ہے

اس شعر میں لفظ بے طور پر یہ حاشیہ لکھا گیا ہے:

''آخور میں واو مجہول ہے: دؤ رطؤ ر میں معروف۔ مرتّب۔ م''

مجھ کو اپنے قصورِ فہم کا اعتراف ہے کہ میں یہاں ''بے طور'' میں طور کو بہ فتحِ اوّل سمجھتا تھا، اب معلوم ہوا کہ یہ بہ ضمِ اوّل ہے اور بہ واوِ معروف، سبحان اللہ!! اِس سے قطع نظر کر کے یہ عرض کرنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ حاشیے کی عبارت مفہوم سے بے نیاز ہے۔

— ص 75 پر یہ مصرع: یہ رفتگانِ خاک جن کی تمام عمر — صریحاً ساقط الوزن ہے اور اس پر کوئی نوٹ نہیں ہے۔

— ص 77 پر مندرجۂ ذیل بند بھی ہے:

کیا ہے بشر ایک خوشنما طائر ہے　　مجبور کبھی کبھی یہ زور آور ہے
نالاں ہے کبھی بار زمیں کے نیچے　　اور زمزمہ ساز یہ کبھی اس پر ہے

مرتّب نے کئی جگہ حاشیے میں یہ لکھا ہے کہ یہاں قافیہ صحیح نہیں ہے۔ حرکات بدل گئی ہیں، لیکن طائر

اور زور آور میں اُن کو کوئی غلطی محسوس نہیں ہوئی۔

— ص 302 پر ایک مصرع ہے: افسوس اک بات وہ بھی جزبات۔ مرتّب نے لفظ جز سے متعلق حاشیے میں لکھا ہے ''کذا''، گویا یہ لفظ جز ان کی راے میں صحیح نہیں ہے حالاں کہ ایسی کوئی بات نہیں۔ یہاں ''جزبات'' جزوی بات کے مفہوم میں ہے اور صحیح ہے۔

اسی صفحے پر ایک مصرعہ ہے: ایک شکوہ ایک بے اصل بات — اِس پر مرتّب نے نوٹ دیا ہے، جس کا مفہوم یہ ہے کہ نادر نے یہاں قافیے میں لفظ اصل کو تلفّظ عام کے مطابق نظم کیا ہے لیکن اُنھوں نے اِس پر غور نہیں فرمایا کہ ابتداے مصرع میں لفظ ایک نے مصرعے کو ساقط الوزن بنا دیا ہے اک کا محل ہے۔

صحتِ املا اور یکسانیتِ املا کا حال سب سے زیادہ قابلِ رحم ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ اتنے بڑے اداروں سے شائع ہونے والی کتابوں میں اِس کا بھی اہتمام نہیں کیا جا سکتا! چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

املا میں یکسانیت کی نام کی کوئی چیز نہیں ہے، ایک لفظ چار جگہ ایک طرح ہے، دس جگہ دوسری طرح، مثلاً:

— مجکو: ص 106، 129، 134، 135۔ مجھکو: ص 126، 131، 133۔ مجھ کو: ص 134، 155۔

— تجکو: ص 135۔ تجھکو: ص 127، 133۔ تجھ کو: ص 91، 145۔

— اسکو: ص 220۔ اس کو: ص 233۔

— ڈھونڈھتا: ص 126، 128۔ ڈھونڈتا: ص 140۔

غلط املا کی بھی کمی نہیں ہے۔ میں صرف ایسے الفاظ کی چند مثالیں پیش کرتا ہوں، جن کے آخر میں ایک ہ زائد ہے۔

— آنکھه: ص 89، 145۔ دیکھه: ص 90، 130۔ ساتھه: ص 127۔ تجھه: ص 128، 132۔ مجھه: ص 131، 132۔ بیٹھه: ص 129۔ کچھه: ص 133۔ تجھ ھی: ص 145۔ ھاتھه: ص 145۔

مندرجۂ بالا دونوں طرح کی مثالیں محض مشتے از نمونہ از خروارے کا حکم رکھتی ہیں۔ اُن کی اِس کتاب میں اتنی ہی بہتات ہے جتنی امانت کے یہاں ضلع جگت کی۔ یہ نہ سمجھا جائے کہ صرف ہ کے اضافے ہی تک

یہ غلطی محدود ہے، ایسے بھی مقامات ہیں، جہاں ہ ہونا چاہیے، اور غائب ہے مثلاً: 'ڈیوڑھی' 'ڈیوڑی' بن گئی ہے (ص ۱۰۸) اور صرف ہ کی کمی زیادتی تک بھی یہ محدود نہیں ہے۔ وہ ساری غلطی ہائے املا موجود ہیں جو معمولی معمولی ناشروں کی شائع کی ہوئی کتابوں میں ہوتی ہیں۔

منشی فخر الدین سفیر کاکوروی[1]، نادر کے ہم عصر بھی تھے اور ہم وطن بھی۔ انھوں نے نادر کی وفات پر رسالۂ زمانہ کے شمارۂ اکتوبر 1912 میں ایک تعزیتی مضمون لکھا تھا، اس مضمون کو جدید اڈیشن کے آخر میں شامل کرلیا گیا ہے، لیکن کئی بوالعجبیوں کے ساتھ۔ مضمون سے پہلے مرتّب صاحب نے بہ طورِ تعارف لکھا ہے:

''نادر کاکوروی کی وفات پر صفیر بلگرامی کا اظہارِ تعزیت۔''

ملاحظہ فرمایا! مرتّب صاحب کی رائے میں سفیر کاکوروی[1] اور صفیر بلگرامی[2] میں کوئی فرق نہیں ہے۔ مضمون کے آخر میں لکھا ہوا ہے ''صفیر از کاکوروی''۔ مقدّمے کے آخر میں مرتّب نے لکھا ہے: ''اِس مجموعے میں صفیر کاکوروی مرحوم کا ایک مضمون بھی شامل کرلیا گیا ہے''۔ یہاں وہ ''بلگرامی'' تو نہیں بنے، البتہ صفیر (بہ صاد) بدستور بنے رہے۔

مرتّب نے کئی جگہ دعوا کیا ہے کہ نقل مطابقِ اصل کے اصول سے کام لیا گیا ہے۔ لیکن اُن کا یہ دعوا صحیح نہیں ہے۔ دو تین مثالیں، محض اثباتِ مدعا کے لیے پیش کی جاتی ہیں:

مثنوی لالہ رُخ کے آغاز میں ص 271 پر پہلی سطر میں لکھا ہوا ہے (نقل سرورق) گویا اِس صفحے پر قدیم اڈیشن کے صفحۂ اوّل کی مکمّل نقل ہے۔ (1) شروع میں لکھا ہوا ہے: ''مثنوی لائٹ آف دی حرم'' جب کہ قدیم میں صرف ''مثنوی لائٹ آف حرم'' ہے۔ (2) اِسی طرح چھٹی سطر میں ''مثنوی لالہ رخ'' لکھا ہوا ہے۔ قدیم میں صرف ''لالہ رخ'' ہے۔ (3) اِسی طرح ص 272 پر مرتّب نے آخری سطر میں لکھا ہے (منقول از نسخۂ اوّل بہ جز شمار صفحات) اگر نقل مطابقِ اصل کا پورا پورا حساب کتاب کیا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ قدیم فہرست میں عنوانات 19 ہیں، جب کہ اس میں ۲۱ ہیں۔ بات یہ ہے کہ دو عنوان ''اسبابِ ملال'' اور ''نور محل کی خوش الحانی'' فہرست میں شامل نہیں تھے۔ اصل کتاب میں موجود تھے، اگر مرتّب کی مراد یہ ہے کہ یہ صفحہ بالکل قدیم اڈیشن کے صفحے کی نقل ہے تو اِس کا اظہار ضروری تھا کہ یہاں

یہ عنوانات اضافۂ مرتّب ہیں۔ اس کے علاوہ سطرِ اوّل میں ''لائٹ آف دی حرم'' میں لفظ دی زائد ہے، قدیم میں ''لائٹ آف حرم'' ہے۔

قدیم اڈیشن میں رباعی ''خمخانہ میں میرے جشنِ احباب رہے''، ''نغمۂ تمہید'' کے بعد ہے۔ جدید میں ''نغمۂ تمہید'' سے پہلے علاحدہ ایک صفحے پر درج ہے۔

جدید اڈیشن میں ص6، 7 پر فہرست مضامینِ حصّۂ دوم ہے۔ ص7 کے آخر میں قوسین میں لکھا ہوا ہے (علاوہ شمارۂ صفحات اصل نسخے سے منقول) اس کا عالم یہ ہے کہ جدید اڈیشن میں شمارۂ 33 سے آگے صرف ''غزلیات'' لکھا ہوا ہے جب کہ قدیم میں ''غزلیات عاشقانہ فارسی واردو'' لکھا ہوا ہے۔

شمارۂ 34 کے آگے جدید اڈیشن میں ''متفرقات'' لکھا ہوا ہے۔ قدیم میں اِس کے بجائے یہ عبارت ہے: ''تاریخ دیوان ملک الشعرا امیر الدولہ سعید الملک سر راجہ امیر حسن خاں صاحب بہادر ممتاز جنگ مرحوم۔''

قدیم رسائل کی ورق گردانی کی جاتی تو نادرؔ کی منتشر نظموں کے ساتھ ساتھ کچھ ایسی تصریحات یا اُن سے متعلّق باتیں بھی مل جاتیں جن کو مقدّمے یا حواشی میں اگر پیش کیا جاتا تو بعض اعتبارات سے افادیت میں خاصا اضافہ ہو جاتا، ایسے چند حوالے ذیل میں درج کیے جاتے ہیں۔

نادرؔ کی نظم ''دو تصویریں'' قدیم و جدید اڈیشن میں موجود ہے۔ یہ نظم زمانہ بابت اپریل ۱۹۱۰ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس پر نادرؔ کا یہ نوٹ تھا جو مجموعے میں نہیں ہے۔ کلامِ نادرؔ کا حصّۂ دوم، اُن کی زندگی ہی میں شائع ہوا تھا۔ یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ اُنھوں نے دانستہ اِس نوٹ کو چھوڑ دیا، یا غلطی سے شامل ہونے سے رہ گیا۔ دوسری بات زیادہ قرینِ قیاس ہے۔ کیوں کہ اور نظموں پر ایسے نوٹ موجود ہیں، یہ نوٹ درج ذیل ہے:

> ''انسان بطنِ قدرت سے ایک خوب صورت، معصوم اور پاک جسم لے کر پیدا ہوتا ہے، لیکن جس قدر وہ بڑھتا جاتا ہے، اُسی قدر آلایشاتِ دنیا سے ملوث ہوتا، اور ترقّی معکوس کرتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ انتہائے عمر کو پہنچ کر وہ انتہا درجے کا بدصورت، گناہ گار اور ناپاک ہو جاتا ہے اور ہرگز اِس قابل نہیں رہتا، کہ ایک

منٹ کے لیے دنیا میں زندہ چھوڑ دیا جائے۔

یہ ایک فلسفیانہ خیال ہے، اور ہم نہیں کہہ سکتے کہ مذہب اِس قانونِ قدرت کو روکنے میں کہاں تک قادر اور کہاں تک مجبور ہے اور کہاں تک اس منطقی دلیل کو تسلیم کرتا ہے لیکن ایک انگریزی شاعر نے اِس ہیبت ناک تصویر کے دو رخ جس سادگی سے دکھائے ہیں وہ ضرور اس قابل ہیں کہ ناظرین کو ایک نظر دکھائے جائیں اور اِن کو اِس مسئلے پر غور کرنے کا ایک بار موقع دیا جائے۔" نادر)

1928 میں زمانہ کا جبلی نمبر شائع ہوا تھا، اِس کے آخر میں منشی دیا نرائن نگم نے "یادِ رفتگاں" کے عنوان کے تحت متعدّد لوگوں کا ذکر کیا تھا، اُن میں نادر بھی ہیں۔ متعلّقہ عبارت نقل کی جاتی ہے:

"جن اصحاب نے پندرہ سال پیش تر زمانہ کے صفحات میں نادر کاکوروی کی بے نظیر نظمیں 'مقدس سرزمین' اور 'نادر ہند'، 'دعوتِ گل'، 'شعاعِ امید'، 'نغمۂ شاعری' ملاحظہ فرمائی ہیں، ان کے دلوں سے اس محبِّ وطن شیریں بیان شاعر کی یاد آسانی سے محو نہیں ہوسکتی ہے۔ افسوس نادر کاکوروی صرف 45 برس کی عمر میں اکتوبر 1912ء میں داغِ مفارقت دے گئے۔ ان کے دل میں ملکی محبّت کا شعلہ موجزن تھا۔ اُردو شاعری میں اصلاح کے حامی تھے اور طرزِ جدید میں خوب خوب نظمیں کہتے تھے، جو اُردو کے مشہور پرچوں میں چھپ کر مقبولِ عام ہوتی تھیں۔ تب سے زمانہ کا سلسلۂ جدید شروع ہوا۔ آپ اپنی بہترین نظمیں اِسی رسالے کی نذر کرنے لگے۔ اکثر تصویروں کے متعلّق آپ نے خاص نظمیں بھی کہہ کر اپنے زورِ طبع کا ثبوت دیا ہے۔ اڈیٹر رسالہ کے ساتھ آپ کی محبّت کا کیا ذکر کیا جائے۔ 1912 میں جب راقم الحروف کے برادرِ خُرد مسٹر رام سرن نگم کی شادی ہوئی تو آپ نے ایک مرصّع سہرا کہہ کر بھیجا تھا جس کی شاعرانہ خوبیوں کا لطف دل میں اب تک باقی ہے۔"

رسالہ النّاظر (لکھنؤ) کے شمارۂ فروری 1913 میں تین "قطعات تاریخِ وفاتِ نادر" شائع

ہوئے تھے جن کے تاریخی مصرع درجِ ذیل ہیں:

شاعرِ بے مثل و دمساز جہاں　　　(موسیٰ حسین اختر جلال آبادی)

1330ھ

اب سدھارے سوے جنّت نادرؔ کاکوروی　　　(الٰہی بخش ناشر)

1330ھ

رو رو کے لکھ رہے ہیں تاریخ موت نادرؔ　　　(محمد صدیق خاں رعدؔ جونپوری)

1912

ص172 پر ایک نظم ہے بہ عنوان ''آہ یہ ہوگا''۔ یہ نظم مخزن کے شمارۂ اگست 1907 میں ''فنا'' کے عنوان سے شائع ہوئی تھی۔

نادرؔ کے کلام کا دوسرا حصّہ 1910 میں شائع ہوا تھا، اُن کا انتقال ۱۹۱۲ء میں ہوا ہے۔ دو ڈھائی سال کی مدّت میں انھوں نے جو نظمیں کہیں وہ مختلف رسالوں میں محفوظ ہیں۔ یہ بہت ضروری تھا کہ اِس جدید اڈیشن میں اُن کو شامل کرلیا جاتا کیوں کہ قدیم رسالوں کے فائل اب ہر جگہ بہ آسانی نہیں ملتے ہیں اور کچھ دنوں کے بعد، یہ بہ مشکل بھی نہیں ملیں گے۔ ذیل میں ایسی نظموں کی ایک فہرست پیش کی جاتی ہے جو میری نظر سے مختلف رسائل میں گذری ہیں۔ میں یہ تو قطعیّت کے ساتھ نہیں کہہ سکتا ہوں کہ اِن نظموں کے علاوہ ان کی کوئی نظم اور نہیں ہے، لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اگر کوئی شخص بالاستیعاب رسائل کا جائزہ لے تو ایک دو نظموں سے زیادہ کا اضافہ شاید نہیں ہو سکے گا۔ میری نظر میں بہ ہر حال اِن نظموں کے علاوہ اُن کی کوئی نظم نہیں ہے:

(1)	صحیفۂ فطرت	زمانہ، فروری 1913
(2)	سوزِ عشق	زمانہ، شمارۂ ستمبر و اکتوبر 1914
(3)	سیرِ دریا	ادیب، جنوری 1911
(4)	سہ مصرعی	مخزن، نومبر 1912

(5)	امام باڑۂ لکھنؤ	زمانہ، جولائی 1912
(6)	پروانۂ جاں سوز	زمانہ، جون 1915
(7)	سوزِ پروانہ	زمانہ، جولائی 1915
(8)	جلوۂ امید	زمانہ، اگست 1914
(9)	نپولین اور کمسن جہازی	زمانہ، جنوری 1911
(10)	غزل	زمانہ، اکتوبر 1912
(11)	سالِ گذشتہ	زمانہ، جنوری 1912
(12)	غزل	الناظر، مئی 1911
(13)	سہرا	زمانہ، فروری 1912
(14)	یاد دہانی بہ طرزِ احسن	زمانہ، اپریل 1913
(15)	تحفۂ تہنیت	زمانہ، فروری 1912
(16)	قصیدۂ تہنیت دربادشاہی	زمانہ، دسمبر 1911
(17)	دلّی دربار	ادیب، دسمبر 1911

اِس خیال سے کہ یہ نظمیں یک جا ہو کر محفوظ ہو جائیں اور اگر کوئی شخص نادرؔ کے مکمّل کلام کو دیکھنا چاہیے تو اس کو دِقّت نہ ہو، یہ نظمیں نقل کی جاتی ہیں۔ اُن کی دورِ آخر کی اِن نظموں میں بعض نظمیں چستیِ بندش اور حسنِ اظہار کے اعتبار سے خاصے کی چیز ہیں مثلاً صحیفۂ فطرت کے یہ شعر دیکھیے:

یہ جہانِ حسن خود ہے اک طلسمِ شاعری ۔۔۔ چپّے چپّے پر یہاں اشعار ہیں لکھّے ہوئے
خونِ بلبل کی کہاں پھولوں پہ رنگ آمیزاں ۔۔۔ مجرمانِ عشق کے اظہار ہیں لکھّے ہوئے
ابرِ باراں پر نظر کر دیکھ شبنم کی بہار ۔۔۔ ماہ کیا مضمونِ گوہر بار ہیں لکھّے ہوئے
ہر جگہ یاں دفن ہے اک شاعرِ عاشق مزاج ۔۔۔ ہر جگہ قطعے سرِ دیوار ہیں لکھّے ہوئے
اس خرابے سے کوئی گزرا ہے نادرؔ نام بھی ۔۔۔ جا بجا دیوار پر اشعار ہیں لکھّے ہوئے

صحیفۂ فطرت

برگ درختانِ سبز در نظرِ ہوشیار ہر ورقِ دفتریست معرفتِ کردگار

v v v v v

یہ جو حسن و عشق کے طومار ہیں لکھے ہوئے کیا یہ سب مہمل ہیں، سب بیکار ہیں لکھے ہوئے
یہ جہانِ حسن خود ہے اک طلسمِ شاعری چپّے چپّے پر یہاں اشعار ہیں لکھے ہوئے
شاعری ہے وہ متاعِ کلّیاتِ کائنات جس پر اہل اترائے کہ اقراء ہیں لکھّے ہوئے
دفترِ عالم کی نظم آرائیوں پر کر نظر صاف حسن و عشق کے اسرار ہیں لکھّے ہوئے
دیکھ چشمِ غور سے نقش و نگارِ کاہ کاہ برگِ گُل مثلِ خطِ گلزار ہیں لکّھے ہوئے
خونِ بلبل کی کہاں پھولوں پہ رنگ آمیزیاں مجرمانِ عشق کے اظہار ہیں لکھّے ہوئے
آسماں کی لوح پر خطِّ شعاعِ شمس سے کیسے کیسے مطلعِ انوار ہیں لکھّے ہوئے
ابرِ باراں پر نظر کر دیکھ شبنم کی بہار واہ کیا مضمونِ گوہربار ہیں لکھّے ہوئے
یہ گھٹائیں اُودی کالی، کیا ہیں سائن بورڈ ہیں جو پےِ ترغیبِ بادہ خوار ہیں لکھّے ہوئے
ہر جگہ یاں دفن ہے اک شاعرِ عاشق مزاج ہر جگہ قطعے ہیں سرِ دیوار ہیں لکھّے ہوئے

اس خرابے سے کوئی گزرا ہے نادر نام بھی
جا بہ جا دیوار پر اشعار ہیں لکھّے ہوئے

(زمانہ، فروری 1913)

سوزِ عشق

آہ اے عشق، اے محبت کے شرارِ بے قرار آتشِ پنہاں کے اُف اے شعلۂ سیماب دار
اے خدنگِ عشق اور اے نشترِ سینہ فگار تیری کاوش سے گُل افشاں دیدۂ خونابہ بار

کشتہ کر کے زندۂ جاوید تو نے کردیا
ذرّۂ پامال کو خورشید تو نے کردیا

ہستیِ فانی مری، میرا وجودِ دردمند تھے اِسی قابل کہ ہوں میرے جدا سب بند بند

شکر ہے یہ التجاے معنوی آئی پسند باعثِ راحت ہے مجھ کو تیرے ہاتھوں سے گزند
آہ اے بزمِ جہاں کے شمعِ شب افروز عشق
اے شرار برق تاب، اے شعلۂ جاں سوز عشق
اک مرقّع ہے عدم کا جلوۂ ہستی مرا مٹ گیا جب، اپنی اصلیّت سے جا کر مل گیا
یعنی جب تکمیل کو پہنچا تو میں کچھ بھی نہ تھا میری ہستی اک دھواں ہے شعلۂ جوّالہ کا
نغمہ زا ہے اب صدا میرے شکستِ رنگ کی
وسعتِ ہستی ہے وسعت میرے قلبِ تنگ کی

(زمانہ، شمارہ ستمبر و اکتوبر 1914)

سیرِ دریا

سیرِ دریا، لطفِ کشتی اور گھٹا چھائی ہوئی بڑھ چلی حد سے، جوانی جوش پر آئی ہوئی
دستہ ہاے گل سے، کشتی کو بنا کر مہدِ گل لے چلا تفریح کو عہدِ شباب اور عہدِ گل
عاشق و معشوق باہم سیر کرنے کو چلے
آشنایانِ محبت ڈوب مرنے کو چلے
کیا سرور افزا، نشاط انگیز چھائی ہے گھٹا بوندیاں پڑتی ہیں یا کیوڑا چھڑکتی ہے گھٹا
بوے گل کے مختلف کپڑے بدلتی ہے نسیم پنکھیاں پھولوں کے گویا منہ پہ جھلتی ہے نسیم
لیتی ہے نظّارہ ہر برگ میں لذّت نگاہ چاٹتی ہے سبزۂ شاداب پر امرت نگاہ
جس طرح دریا میں موجوں سے کوئی کشتی نشیں کھیلتا ہو ڈال کر پانی میں دستِ نازنیں
کشتی چشم طراوت آشنا سے کود کر تیرتی ہے سبزۂ موّاجِ ساحل پر نظر
دور، کوسوں دور، جاتی ہے فضاے آب میں
ڈبکیاں کھاتی ہوئی امواج اور گرداب میں
تیرتی ہیں وہ بطیں، گرتی ہیں وہ مرغابیاں اور وہ کشتی میں بیٹھا جا رہا ہے اک جواں
خوب اک مہ پارۂ نوخیز بھی پہلو میں ہے آدمی کے ایک دریائی پری پہلو میں ہے

ہائے وہ مستانہ انداز اور وہ رغبت کی نگاہ وہ گلابی آنکھ، وہ نشّے میں متوالی نگاہ
بے خودی میں زانوے عاشق دبائے پیار سے اور وہ سینے پر اُس کے سر جھکائے پیار سے
عالمِ خلوت ہے اور معشوق در آغوش ہے
لطفِ سیر و لطفِ وصل و لطفِ نا و نوش ہے
اے ہوس آلودہ، اے لذّت کشِ آغوشِ یار چین ہی چین اب تو لکھتا ہے ترا نامہ نگار
چین ہے کیا! درحقیقت چین اسی کا نام ہے! کیا شبابِ چند روز کا یہی اک کام ہے!
عیش کہتا ہے اِسے! سمجھا نہ تو مفہومِ عیش تیرتی ہے بحرِ غم پر کشتیِ موہومِ عیش
تیری کشتی گرچہ او کشتی نشیں جاتی ہے تیز کشتیِ عمرِ رواں، اس سے کہیں جاتی ہے تیز
بس ہوا وحرص کی موجوں کو اپنے ساتھ روک ٹھہر، کشتی پھیر، ہٹتے چھوڑ، اپنے ہاتھ روک
زورِ طوفاں ہے، کہیں گرداب میں تو آنہ جائے دیکھ، ساحل سے کہیں کشتی تری ٹکرا نہ جائے
ہے حبابِ بحر کے مانند انجامِ حیات ایک غوطہ کھاتے ہی لبریز ہے جامِ حیات
اے حبابِ بحر، اے پروردۂ آغوشِ موج تیری ہستی اک جنازہ ہے رواں بر دوشِ موج
لذّتِ گہوارہ ہے جس کی تجھے ہر لہر میں
ایک تختہ بھی نہ ابھرا ڈوب کر اس بحر میں
دیکھ ہوتی جا رہی ہے اب گھٹا تاریک تر اور جھونکے آمدِ طوفاں کی دیتے ہیں خبر
روک ہٹتے، پھیر رُخ کشتی کا، ناداں لوٹ آ جان دینے کو نہ جا، اے دشمنِ جاں لوٹ آ
دیکھ تیرے ساتھ خطرے میں ہے تیرا ہم نشیں آہ تو اس نازنیں کو بھی نہ لے ڈوبے کہیں
تو نہیں سنتا کسی کی، خیر، جاتا ہے تو جا اپنی بربادی کی کرنے سیر جاتا ہے تو جا
جا، پر اس آغازِ الفت کا بخیر انجام ہو
تیرا بیڑا پار ہو، ساحل پہ تجھ کو شام ہو

(ادیب، جنوری 1911)

سہ مصرعی[5]

خوشی سے خوشی کا نہ ہونا ہی اچّھا جہاں جان رو رو کے کھونا ہی اچّھا
رلانا ہی اچّھا ہے، رونا ہی اچّھا
یہ قصر اور یہ گھر، ہے سب چار دن کا یہ فرشِ معطّر ہے سب چار دن کا
تو خاکِ لحد کا بچھونا ہی اچّھا
بھری تلخیوں سے ہے یہ جانِ شیریں سم آلودہ ہے پارۂ نانِ شیریں
غذا سے یہاں ہاتھ دھونا ہی اچّھا
تماشے جہاں کے کبھی کم نہ ہوں گے زمانہ رہے گا مگر ہم نہ ہوں گے
نہ ہوں ہم، ہمارا نہ ہونا ہی اچّھا
کہے جا اسی طرح اشعار نادرؔ نہ اشکوں کا ٹوٹے ترے تار نادرؔ
یہ لڑیوں میں موتی پرونا ہی اچّھا

(مخزن، نومبر 1912)

بڑا امام باڑہ، لکھنؤ

اے صنادیدِ اودھ، اے یادگارِ لکھنؤ اے گلِ پژمردۂ رفتہ بہارِ لکھنؤ
تیرے گنبد کا کلس ہے طرۂ تاجِ اودھ اور ترا گنبد ہے چترِ زرنگارِ لکھنؤ

ہر عمارت کو اودھ تجھ سے لڑا کر توڑ دے ہر محل کو تیری اک ہلکی سی ٹکّر توڑ دے
فاتحِ اقلیم تعمیرات ہے لاریب تو ایک آئینہ ترا سدِّ سکندر توڑ دے

رومی دروازے کی رفعت پر، یہ ہے چکّر میں عقل سر اُٹھا کر جس نے دیکھا، اس کو چکّر آ گیا

اس طرح ہے سر اٹھائے تیری مسجد کا کلس　　آسماں کا چتر ہے گویا تجھی پر گھومتا

آہ یہ طوطے نہیں روحیں ہیں بہرِ بازدید　　آئی ہیں جنّت سے پہلے حلّہ ہائے سبز فام
اور طے کر کے مسافت عالمِ ارواح کی　　تیرے میناروں پہ دم لینے کو کرتی ہیں قیام

آ کے گرتے ہیں ترے گنبد پہ جب غولِ طیور　　اور جب وہ چہچہاتے ہیں ترے مینار پر
آہ! کس حسرت سے گھنٹوں دیکھتا ہوں میں انھیں　　اور مجھے اس محویت میں تب یہ آتا ہے نظر

صحنِ مے خانہ میں کی آراستہ ساقی نے میز　　چُن کے کچھ کنٹر سنہرے اور کچھ جامِ بلور
ناگہاں پریاں فضائے نیلگوں سے آ گریں　　اور ہو کر مست، نغمہ زن ہوئیں مثلِ طیور

پھر شفق نے پھوٹ کر برسا دیا جب سرخ رنگ　　لے کے بیٹھا گود میں پھولوں کی کشتی آسماں
چاندنی میں پھول مہکے اور تارے کھل گئے　　پھڑ پھڑا کر آ گریں لاکھوں سنہری تتلیاں

صبح دم کی شاہِ جاپاں نے جو روشن ماہتاب　　اور دنیا جگمگا کر بن گئی ارژنگِ چیں!
میں نے دیکھی پھوٹتے گردوں پہ فواروں کی طرح　　ہر کلس سے تیرے برجوں کے شعاعِ آتشیں

دن کو کچھ ہے لطف تیرا، شام کو کچھ، شب کو کچھ　　تیرے ہر انداز میں آہ اک ادائے تازہ ہے
کیا تری آرائش، اپنے آپ مشّاطہ ہے تو　　صبح گلگونہ ہے تیرا، شام تیرا غازہ ہے

اے اودھ کی جان اے روحِ روانِ لکھنؤ　　یادگارِ آصفِ خلد آشیانِ لکھنؤ
سو بناؤ کا مرقّع کش ہے اک تیرا بگاڑ　　ہے تری اک بے نشانی سو نشانِ لکھنؤ

آہ کب تک حسرتِ نظّارۂ چشمِ طیور	کاش اک شب ایسی ہم کو بھی دکھائے آسماں
میری آنکھوں کی سپیدی پھیل جائے اور تجھے	لے بغل میں، مثلِ آغوشِ فضائے آسماں

(زمانہ، جولائی 1912)

پروانۂ جاں سوز

شعلہ زن ہے میرے دل میں الفتِ پنہاں کی آگ	اور ہے اِس آگ کو اس قالبِ خاکی سے لاگ
جیسے شوہر کی چِتا پر اُس کی دولھن کا سہاگ	جل بجھے جس طرح قُقنُس☆ چھیڑ کر دیپک کا راگ

بجھ گیا دل میرا شمعِ دل فروزِ عشق سے
آشیانہ جل اٹھا بلبل کا سوزِ عشق سے

خلق کہتی ہے مجھے، یہ ہوش سے بیگانہ ہے	عقل سے خارج ہے یہ بے ہودہ ہے، دیوانہ ہے
جانتا ہے مجھ کو لیکن خوب جو فرزانہ ہے	میری ہستی آہ عکسِ جلوۂ جانانہ ہے

رنگ چہرے سے اُڑا جب، نکہتِ گل ہوگیا
دم جو نکلا، نالۂ منقارِ بلبل ہوگیا

بھولنا اپنے کو، صورت ہے کسی کی یاد کی	یعنی یہ معراج بھی اک شکل ہے اُفتاد کی
حسنِ شیریں کا فسانہ موت ہے فرہاد کی	ہے خوشی منّت کشِ غم عالمِ ایجاد کی

نالۂ قمری ہے وجہِ خندۂ صبحِ بہار
وسعتِ آغوشِ گل ہے روحِ بلبل کا فشار

جس طرح اک قطرہ، گرد اُس کے محیطِ شش جہات	جس طرح ساغر میں جھلکے قطرۂ آبِ حیات
گرد ہیرے حلقہ زن ہے کائنات (کذا)	عشق کیا ہے اک متاعِ کلّیاتِ بے ثبات

قطرۂ پُرجوشِ طوفاں خیز، می ریزد ز عشق
شعلۂ خاموشِ عالم سوز، می خیزد ز عشق

میرے سر میں کیا ہے، بس اک شعلۂ عشقِ جنوں	میرے دل میں کیا ہے، جلنے کے لیے اک قطرۂ خوں
میری ہستی کیا ہے، اک ریزہ خسِ آتش دروں	میں اناالحق گو ہوں، میں منصور ہوں، میں نور ہوں

ننگ ہے محتاجِ گور و کفن میرے لیے
شمع کے شعلے پہ ہے دار و رسن میرے لیے
جس طرح سے دور تک پھیلائے نور اپنا چراغ جس طرح کوسوں تلک اُڑتی پھرے خوشبوے باغ
تنگیِ قیدِ قفس سے دل ہے میرا داغ داغ ڈھونڈھتی ہے میری مضطر روح پروازِ فراغ
سبزہ و گل بن کے کاش اِس خاک داں پر پھیل جاؤں
رنگ بن کر میں فضاے آسماں پر پھیل جاؤں

(زمانہ، جون 1915)

۵
سوزِ پروانہ

سر میں پروانے کے ہے اک شعلۂ جوشِ جنوں اُس کے دل میں کیا ہے، جلنے کے لیے اک قطرۂ خوں
اُس کی ہستی ہے متاعِ صد طلسمات و فسوں پھونک دے خرمن، یہ وہ خس ریزہ ہے آتش دروں
اُس کے بال و پَر ہیں مثلِ شمع جلنے کے لیے
اور کلیجہ اُس کا شعلوں پر پگھلنے کے لیے
شعلہ زن ہے اُس کے دل میں الفتِ پنہاں کی آگ اور ہے اُس آگ کو اِس قالبِ خاکی سے لاگ
جیسے شوہر کی چتا پر اس کی دولھن کا سہاگ جل بجھے جس طرح قُقنُس چھیڑ کر دیپک کا راگ
عشق جل بجھتا ہے خود، سارا زمانہ پھونک کر
خاک ہوجاتی ہے بلبل آشیانہ پھونک کر
بھولنا اپنے کو، صورت ہے کسی کی یاد کی یعنی یہ معراج بھی اک شکل ہے اُفتاد کی
حسنِ شیریں کا فسانہ، موت ہے فرہاد کی ہے خوشی منّت کشِ غم عالمِ ایجاد کی
نالۂ قمری ہے وجہِ خندۂ صبحِ بہار
وسعتِ آغوشِ گل ہے، روحِ بلبل کا فشار
زیست کا کیا تذکرہ، پروانہ اِس سے سادہ ہے موت کا عاشق ہے، ہردم مرگ کا دل دادہ ہے
مرنے کو یوں ہی کمر باندھے ہوئے استادہ ہے المدد اے آرزوے مرگ! وہ آمادہ ہے

ننگ ہے محتاجِ گور و کفن اس کے لیے
شمع کے شعلے پہ ہے دار و رسن اس کے لیے
نادر آخر تا کجا یہ صدمۂ سوزِ نہاں بس کہیں جل بجھ چکے بھی میرا جسمِ ناتواں
سوزِ حسرت سے مرے دل سے نکلتا ہے دھواں ہر نفس میرا صدا ہے صاف دیتا ہے کہ ہاں!
پھینک دے اے عشق تو اِس ہستیِ خاشاک کو
اور اُڑا دے ہاتھ اٹھا کر میری مشتِ خاک کو
ڈھونڈھتی ہے روحِ مضطر میری پروازِ فراغ تنگیِ قیدِ نفس سے دل ہے میرا داغ داغ
جس طرح سے دور تک پھیلائے نور اپنا چراغ جس طرح کوسوں تلک اُڑتی پھرے خوشبوے باغ
سبزۂ گل بن کے، کاش اس خاکداں پر پھیل جاؤں
رنگ بن کر میں فضاے آسماں پر پھیل جاؤں

(زمانہ، جولائی 1915)

جلوۂ اُمید

ہو چکا ہے آہ جس مظلوم پر فتواے قتل گاتی ہے کانوں میں امید اُس کے گلبانگِ نوید
اور جب صدموں سے چکنا چور ہو جاتا ہے دل جوڑتی ہے اپنے دامن میں انھیں رکھ کر امید

منزلِ ہستی میں ہے امید ایک ایسی شے راستہ چلتے ہیں جس کو دیکھ کر سب رفتنی
پھیلتی جاتی ہے شبِ غم کی ہے جتنی تیرگی تیز ہوتی جاتی ہے اتنی ہی اُس کی روشنی

(زمانہ، اگست 1914)

نپولین اور کم سن جہازی

بولن پہ جب چڑھ آیا جرّار فوج لے کر شاہِ نپولین سا جرار حملہ آور
اور ہوگئی مسلح اک بار سب رعایا کٹ مرنے کو ہر آزاد انگریز مستعد تھا

کتنوں نے جان دے دی مردانہ وار لڑ کر | کتنوں کو لے گیا وہ زندہ پکڑ دھکڑ کر
من جملہ اُن اسیروں کے ایک نوجواں تھا | ظاہر میں بھولا بھالا اور نیک نوجواں تھا
لیکن بھرا تھا سودا حبِّ وطن کا سر میں | سوزِ غمِ غریبی تھی شعلہ زن جگر میں (کذا)

کیا جانیے سمندر پار اور گھر پہنچ کر | اور اپنے ملک میں بافتح و ظفر پہنچ کر
جب حلقۂ غلامی سب کے گلے میں ڈالا | اس ایک نوجواں کو آزاد کیسے چھوڑا
شاہِ نپولین نے دانستہ در گزر کی | یا یہ کہ کم سنی پر مظلوم کی نظر کی
کوئی سبب ہو، لیکن وہ مطلق العناں تھا | بے روک گھومتا تھا، بے قید و بے مکاں تھا
گھنٹوں سکوت میں وہ ساحل پہ بیٹھ جاتا | سر اپنا پکڑے پہروں منزل پہ بیٹھ جاتا
مرغابیاں جو اُڑکر سوے غروب جاتیں | اور نیلگوں فضا میں وہ جا کے ڈوب جاتیں
اُڑنے کا ان کے پہروں انداز دیکھتا وہ | حسرت سے اُن کی گھنٹوں پرواز دیکھتا وہ
کہتا تھا وہ کہ طوفاں میں نصف شب کا پہرا | آزادیِ غریبی سے لاکھ درجہ اچّھا
ممکن ہے کوئی تختہ طوفان میں بہہ آتا | اور صبح ہوتے مجھ کو میرا وطن دکھاتا

بے چین اس تفکر میں ایک شب رہا وہ | اور صبح ہوتے تھک کر غافل سا سوگیا وہ
کیفِ غنودگی میں اُس نے یہ خواب دیکھا | سوے دیار اپنے کو پا در رکاب دیکھا (کذا)
گویا کہ ایک تختہ ساحل پہ آلگا ہے | اور شاد شاد اپنے گھر کو وہ جا رہا ہے
چونکا تو واقعی اک تختہ رُکا ہوا تھا | اور اس کے خواب کی وہ تعبیر دے رہا تھا
جلدی سے گھُس کے پانی میں تختے کو اٹھایا | اور کھینچ کر بہ عجلت اک کھوہ میں چھپایا
ہر روز پا کے موقع، اُس غار میں وہ جاتا | اور شام کو نکلتا، کیا جانے کیا بناتا
اس مشغلے میں اُس کو گزرے کئی مہینے | لیکن نہ بھید اُس کا پایا کبھی کسی نے
آخر کو ہوگیا فاش اک صبح راز اُس کا | جب بن بنا کے نکلا باہر جہاز اُس کا
تیری پناہ یارب جانوں کی خیر کرنا | دانستہ ڈوب مرنا تھا جس پہ سیر کرنا

کیسا جہاز جس کا اسلوب تھا نہ کینڈا — پتوار تھی نہ جس میں، کمپاس تھا نہ پینڈا
جس میں نہ بادباں کا مستول کا پتا تھا — مردہ بہانے کی تھی ٹکٹی، جہاز کیا تھا
قسمت میں کیا لکھا ہے یہ کون جانتا تھا — واں اس ذلیل بیڑے کا ناخدا، خدا تھا

اِس شان سے بہادر آمادۂ سفر تھا — اک پانو تھا زمیں پر اور اک جہاز پر تھا
آنکلا پہرے والا ناگہ کوئی اُدھر سے — اور دیکھتے ہی کھینچا اس کو جہاز پر سے
رسّی سے باندھ کر اور اچّھی طرح جکڑ کر — آگے نپولین کے لایا اسے پکڑ کر
اور ہاتھ جوڑ کر کی عرض، اے حضورِ عالم — جبروت تیرا شاہنشاہوں کے دل پہ قائم
رکھّا تھا اِس کو تو نے آزاد از غلامی — اِس کے عوض میں اس نے کی یہ نمک حرامی
بے انتظارِ حکمِ شہ اور اذنِ شاہی — یہ بے تمیز اپنے گھر کو ہوا تھا راہی
گر میں پہنچ نہ جاتا، تو یہ نکل چکا تھا — اس کا جہاز بولن کی سمت چل چکا تھا
سُن کر نپولین نے حیرت میں آکے پوچھا — ''اِس کا جہاز میرے ساحل پہ کیسے آیا
میں پوچھتا ہوں پہرے والے کدھر گئے تھے — کیا اک سرے سے سب کے سب آج مر گئے تھے
ہر چند کام کرتے اِس وقت تھک گیا ہوں — لیکن چلو بتاؤ، میں چل کے دیکھتا ہوں''
بولا سپاہی جی ہاں اس کو ضرور دیکھیں — وہ دیکھنے کے قابل بھی ہے، ضرور دیکھیں
یہ واقعہ حقیقت میں اک عجیب ہی تھا — خود پا پیادہ آیا، ساحل قریب ہی تھا
نزدیک آکے پوچھا لنگر کہاں ہے اُس کا — وہ ہاتھ اُٹھا کے بولا، وہ بادباں ہے اس کا
چھتڑا سا اک ہوا کے جھونکوں میں ہل رہا تھا — اور نیلگوں فضا میں تارا سا کِھل رہا تھا
اچّھی طرح سے دیکھا اس کو قریب جا کر — اور نوجوان مجرم سے بولا مسکرا کر
''بے وجہ کی نہیں ہے اس درجہ بے قراری — بولن میں کوئی بے شک معشوقہ ہے تمھاری
آمادہ خودکشی پر تم کو کیا نہ گھر نے — تم چاہ میں اُس کی جاتے تھے ڈوب مرنے''
بولا وہ لڑکا شرما کر اور سر جھکا کر — میں کیا بتاؤں اپنی مجبوری بندہ پرور
معشوقہ ہے نہ میری کوئی نہ یار میرا — مجھ کو نہ کر رہا ہے مضطر دیار میرا

جو اک عزیز اور اک پیارا مرا وہاں ہے — وہ میری ایک بوڑھی، بے کس ضعیف ماں ہے
میں اس کے دیکھنے کو بے چین ہو رہا ہوں — مردہ بدستِ زندہ، اِس ملک میں پڑا ہوں
سُن کر نپولین کا دل رحم سے بھر آیا — اور اُس کی راست بازی کا اُس کو باور آیا
دل میں کہا کہ کتنا ہے یہ بھی نیک لڑکا — ہو ہر شریف ماں کے ایسا ہی ایک لڑکا
خوب اس کی پیٹھ ٹھونکی، خوب اس کو شاباشی دی — گھر جانے کی اجازت اس کو بصد خوشی دی
کچھ نقد اُس کو دے کر اور اک نشان دے کر — پہنچا دیا خود اپنی ہی کشتی پر اُسے گھر
کہتے ہیں اکثر اس کو فاقے ہوئے، پر اُس نے — بیچے نہ مرتے دم تک سکّے نپولین کے

اس واقعے کو گو اک مدّت گزر چکی ہے — یورپ میں اس کی اب تک ویسی ہی تازگی ہے
اِس یاد سے ہے لندن کا دل گداز اب تک — پیرس کے میوزیم میں ہے وہ جہاز اب تک

(زمانہ، جنوری 1911)

غزل

شکایت کر کے غصہ اور ان کا تیز کرنا ہے — ابھی تو گفتگوے مصلحت آمیز کرنا ہے
ترے اعمال نامے پر کہاں ہیں دستخط تیرے — وہاں ثابت تجھے جعلی یہ دستاویز کرنا ہے
یہ دنیا جاے آسایش نہیں ہے، آزمایش ہے — یہاں جو سختیاں تجھ پر پڑیں انگیز کرنا ہے
غزل خوانی کو تو آیا نہیں اِس بزم میں نادرؔ — تجھے یاں وعظ کہنا، پندِ سود آمیز کرنا ہے

پیٹتا ہوں سر کہ میں دنیا میں رسوا کیوں ہوا — میں نے ایسا کیوں کیا، افسوس ایسا کیوں ہوا

میں سمجھا تھا مرے حق میں دعاے خیر کرتے ہو — مجھے تم کوستے ہو، ہمدمو! اندھیر کرتے ہو

(زمانہ، اکتوبر 1912)

سالِ گذشتہ

آہ بوڑھے، سن رسیدہ اور قریب المرگ سال
اب تو ہوتا جاتا ہے ابتر ترا ہر روز حال
اور اب نزدیک تر ہے تیرا وقتِ واپسیں
آہ تجھ کو ہم سے اب کچھ کہنا سننا بھی نہیں
مختصر سی کچھ وصیّت، کچھ نصیحت ہی سہی
اور اگر دل میں ترے شکوے ہوں تو وہ بھی سہی
کچھ تو کہہ حال اپنا او بیمار، لب اپنے تو کھول
مرنے والے تیرے دل میں کیا ہے کچھ منہ سے تو بول
آہ کیا اس عالمِ ظلمات اور انوار میں
اِس جہانِ پُر طلسمات اور پُراسرار میں
اپنی پُرغم زشتیِ تقدیر کا اک حرف بھی
ہم سے کہنا ہی نہیں منظور تجھ کو واقعی
کیا تری غم گیں سدا یہ کان سن سکتے نہیں
کیا یہ مژگاں اشکِ حسرت تیرے چن سکتے نہیں

مرنے والے سال! وہ بھی کتنا نازک وقت تھا
جب کہ لیلائے ازل تھی دردِ زہ میں مبتلا
قسمت و تقدیر سے محروم تھی کل کائنات
اور ہراک چیز بے انداز، بے پیمانہ تھی اور بے ثبات
جب زچہ خانے میں پیدائش زمانہ کی ہوئی
کیا وہ حالت بھی تری او سال ہے دیکھی ہوئی
کیا ترے کانوں میں پہنچی تھی زچہ کی پہلی چیخ
یاد ہے تجھ کو کہ تھی کتنی بھیانک وہ بھی چیخ
تو نہ سمجھا ہستیوں کی ابتدا تکلیف ہے
اور ہر اک زندگی کی انتہا تکلیف ہے

سال، بوڑھے سال اور مرحوم ہونے والے سال
بل کہ دو اک روز میں معدوم ہونے والے سال
جب چلی تھی بحرِ ناپیدا کنارِ دہر میں
ایک پہلی لہر، تو کیا بات تھی اُس لہر میں
پہلے وہ آغوشِ مادر کیوں بنی تیرے لیے
پھر دہانِ قبر وہ کیوں بن گئی تیرے لیے
مادرِ قدرت نے کیوں شیرِ کفِ موجِ فنا
لے کے لفظِ موت پیشانی پہ تیری لکھ دیا

مرنے والے سال! اچّھا ہم کو اتنا تو بتا
آخری سورج ترا، کیا بات تھی جو زرد تھا
عشق و اُلفت کا ترے اس پر اثر تھا ہو نہ ہو
رحم کر کے تجھ پہ، وہ باچشمِ تر تھا ہو نہ ہو

پر نہیں، تھا وہ تو بے مہری سے آگے کو رواں دلدلوں، جھیلوں پہ، باغوں، وادیوں پر ضوفشاں
اور نہ دیکھا اُس نے مڑ کر بھی تجھے دم توڑتے ایک آنسو بھی نہ ٹپکا آہ اس کی آنکھ سے

او ہمیشہ کے لیے معدوم اور مرحوم سال کوسِ رحلت کر رہا ہے تجھ پہ اظہارِ ملال
مختصر افسانۂ غم ہو چکا تیرا تمام اور تیری زندگی کا ہو چکا اب ختم کام
مر چکا تو، اور اٹھا کر تیری نعشِ بے کفن وقت نے کی غرقِ تاریکیِ دریائے محن
مرنے والے کی لحد ہے، اور نہ ہے شمعِ مزار نوحہ خواں کوئی ہے اُس پر اور نہ کوئی اشکبار

آہ او سالِ گزشتہ اور او مرحوم سال او غریقِ بحر، او معدومِ فی المعدوم سال
کس قدر تو پہلے خوش آیند اور خوش لہجہ تھا جس قدر اب چُپ نظر آتا ہے، ایسا تو نہ تھا
تیری چمکیلی امیدیں کب چمک جاتی نہ تھیں دور سے دکھلاتی تھیں جھلکی قریب آتی نہ تھیں
آہ تیرے ساتھ اب، او سال! وہ سب مر گئیں اور نئی امیدیں میرے دل میں آ کر بھر گئیں

(زمانہ، جنوری 1912)

جی بھر آیا پچھلا سامانِ اسیری دیکھ کر رو دیا میں اپنا زنداں خالی خالی دیکھ کر
رحم آ جائے گا ان کو شکل میری دیکھ کر میری حالت دیکھ کر میری غریبی دیکھ کر
ساحلِ جولانگہِ امواج پر شکلِ حباب دم بخود بیٹھا ہوا ہوں اپنی ہستی دیکھ کر
مفت بھی خواہاں نہیں وہ دل کے، کیونکر آدمی بے ضرورت چیز لے لیتا ہے سستی دیکھ کر
اب کہاں وہ نوجوانی اور کہاں جذباتِ عشق پیار بھی آتا نہیں اب شکل پیاری دیکھ کر
دشتِ غربت سے چلا ناحق میں بستی کی طرف کون پوچھے گا مجھے میری غریبی دیکھ کر
لاکھ میں اُن کو بھلاتا، ضبط کرتا ہوں مگر دل بھر آتا ہے پہلو اپنا خالی دیکھ کر
کھنچ گیا نقشہ نظر میں ہستیِ موہوم کا بن گیا تصویر میں تصویر اپنی دیکھ کر

عشق کا نادر کہاں سے تو لگا لایا یہ روگ
رونا آتا ہے ہمیں تیری جوانی دیکھ کر

(الناظر، مئی 1911)

سہرا[^1]

ہے جلوۂ برقِ طور سہرا، ہے ساعدِ صاف طور سہرا
ہے موجِ دریاے نور سہرا، ہے جوشِ جامِ بلور سہرا
فلک پہ تارے کھلے ہوئے ہیں، شفق میں بجلی چمک رہی ہے
اُفق میں سورج نکل رہا ہے، ہے مطلعِ صبحِ نور سہرا
نسیم جنت کی چل گئی تھی اسی کی اک موج ہے یہ باقی
بہارِ فردوس ہنس پڑی تھی، اُسی ہنسی کا ظہور سہرا
ہوا ہے نوشہ پہ سایہ گستر، اسی نے پھیلا دیے ہیں شہپر
ہے ورنہ عنقاے قافِ اقبال کا نشیمن ضرور سہرا
فلک نچھاور کہیں نہ کرتا ہو سر پہ نوشہ کے عقدِ پرویں
اسی کا پرتو نہ ہو سمجھتے ہیں جس کو اہلِ شعور سہرا
پری نے پیچھے سے راجہ اندر کے سر پہ ڈالا ہے اپنا آنچل
جو یہ نہیں ہے تو میں کہوں گا ہے طرۂ زلفِ حور سہرا
عروس نے اپنے نازنیں ہاتھ چشمِ نوشہ پہ رکھ دیے ہیں
اسی کے یہ پنجۂ نگاریں سے بن گیا منہ کا نور سہرا
فلک پہ رحمت برس رہی ہے، زمیں پہ گنگا اتر رہی ہے
ہے رحمتوں کا نزول سہرا، ہے برکتوں کا وفور سہرا
بہار کی دیوی سر پہ نوشہ کے پھول برسا رہی ہے گویا
کھڑی ہوئی ہنس رہی ہے پچھی، یہ ہے مبارک ضرور سہرا

سرودِ عشرت کے تار لڑیاں ہیں اور نرالے ہیں پھول مطرب
ہے مطرب جشنِ عیش نوشہ، ہے سازِ بزمِ سرور سہرا
گلِ مضامینِ فکرِ نادر سے، ورقِ کاغذ ہے کشتیِ گل
کہ نذر نوشہ کے شوق میں بن گئی ہیں سلکِ سطور سہرا

(زمانہ، فروری 1912)

یاددہانی بہ طرزِ احسن

کسی کافر کا وعدہ کر کے ممکن ہے پلٹ جانا
پلٹ جانا کسی طناز کا ممکن ہے پیماں سے
یہ ممکن ہے کہ گھر آئیں گھٹائیں جھوم کر لیکن
نہ ٹپکے ایک بھی قطرہ محیطِ ابرِ باراں سے
بہار آئے، چمن پھولے پھلے، لیکن یہ ممکن ہے
کہ اک دانہ نہ ہو حاصل امیدِ کشتِ دہقاں سے
یہ ہو سکتا ہے چل جائے ہوا کچھ ایسی عالم میں
کہ رنگ اُڑ جائے پھولوں سے چمک لعلِ بدخشاں سے
یہ ممکن ہے کہ ہو جائے دعا کی سلب خاصیّت
نکل کر پھر پلٹ آنا ہے ممکن تیر پیکاں سے (کذا)
یہ سب ممکن ہے لیکن وعدہ کرنا اور مکر جانا
نہیں ممکن ہے ہرگز راجۂ شعباں علی خاں سے
دھنی ہیں قول کے اور اپنے وعدے کے وہ پکے ہیں
میں سچ کہتا ہوں پھر راجہ ہیں اور راجہ کے بیٹے ہیں

(زمانہ، اپریل 1913)

تحفۂ تہنیت

(راجہ سیّد شعبان علی خاں صاحب بہادر تعلقہ دار سلیم پور کو
خطاب کے سی آئی ای عطا ہونے پر لکھا گیا)

بڑھاوے دے رہا ہوں اپنی طبعِ گرم جولاں کو
مبارک باد دینے جائے گی شعبان علی خاں کو
کہ تجھ سے سادگی ہائے جہاں کو حسنِ آرایش
تری رامشگری سے دلفریبی بزمِ امکاں کو
گھٹا کی طرح اُٹھ اور چل نسیمِ صبح دم بن کر
چل اور لہکا دے باغوں کھیتوں کو اور بستاں کو
ہلا دے شاخِ گل کو اور اُڑا دے تو عنادل کو
ہنسا دے غم زدوں کو چھیڑ دے زلفِ پریشاں کو

یہی موقع ہے شوخی کا یہی موقع مسرّت کا　　لٹا دے تلملا دے ہر سخنور، ہر سخنداں کو
چلی جا شوخیوں سے اور پہنچ جا آستانے پر　　ادب سے دے مبارکباد اُس ممدوحِ ذی شاں کو
مگر میری زباں بھی کیوں نہ اپنے ساتھ لیتی جا　　ادا کیا کر سکے گی تو مرے جذباتِ پنہاں کو
مرا دل بھی لیے جا تو، یہ وہ شے ہے کہ کہتا ہوں　　خدا دل دے تو دے میرا ہی ایسا ہر مسلماں کو
مگر اس دل میں کیا ہے، صرف سچّی بے ریا اُلفت　　رفیقِ سُرخ جو شیریں کرے تلخیِ دوراں کو
لے جا ہاں وہ بے پایاں خوشی بھی میری خاطر سے　　جو اس تقریب پر حاصل ہوئی اس تہنیت خواں کو
جب اس سامان سے اس ٹھاٹھ سے عرضِ ستائش ہو　　تو کیوں مقبولیت حاصل نہ ہو فکرِ سخنداں کو
کسی کی ذات میں جب اس قدر ہوں خوبیاں یکجا　　کہ ہو مدِّ نظر اعزاز اُس کا شاہِ شاہاں کو
کسی ذرّے میں جب یہ کیفیت کسبِ ضیا کی ہو　　کہ وہ اپنی طرف کھینچے شعاعِ مہرِ تاباں کو
تو یہ کہنا برا کیا ہے کہ شاہنشاہ لندن سے　　خطاب آئے تھے دینے کے لیے شعبان علی خاں کو
حقیقت میں یہ عزّت باعثِ صد فخر و نازش ہے　　یہ عزّت مایۂ صد ناز ہے امثال و اقراں کو
تمامی خوبیاں یکجا ہوں جس انساں میں، خالق نے　　دکھایا اپنی قدرت کو، بنا کر ایسے انساں کو
الٰہی اُن کو عمرِ خضر دے، جاہِ سکندر دے　　کہ پہنچے مدّتوں تک فیض خدّام وعزیزاں کو
اٹھائیں فائدہ جس سے ہزاروں بے سروساماں　　خدا وسعت دے ایسی زندگی عیش ساماں کو

خطاب کے. سی. آئی. ای ملا اور بارِ دلّی سے
مبارک ہو یہ عزّت راجۂ شعبان علی خاں کو

(زمانہ، فروری 1912)

قصیدۂ تہنیتِ دربارِ شاہنشاہی

پھر کھلا صبح دم دریچۂ نور　　ظلمتِ شامِ غم ہوئی کافور
پھر چلا لے کے جامِ آتش رنگ　　ساقیِ سرخ فام نشّے میں چور
بن گیا پھر سوادِ ہندستاں　　اک محیطِ فضائے عالمِ نور
وندھیاچل کی اونچی چوٹیاں پھر　　ہوئیں چشمک زنِ تجلّیِ طور

یعنی بھارت کی راجدھانی میں پھر یدھسٹر کے جشن کا ہے ظہور
یعنی شاہنشہِ معظمِ ہند جارج پنجم و میریِ غیّور
تاجِ ہندوستاں و انگلستاں رشکِ خاقان و قیصر و مغفور
آنکھیں جن کے جمال سے روشن دل ہے جن کے خیال سے مسرور
عہد میں جن کے ہے رعیّت شاد دور میں جن کے ملک ہے معمور
جلوہ آرا ہیں خود بہ نفسِ نفیس زیبِ دربار میں نظام حضور
لشکریانِ صف شکن بہ جلو راجگاں شاہزادگاں بہ حضور
یعنی سب والیانِ ہندستاں جموں، کشمیر اور اودے پور
شاہِ آسام و لامۂ تبّت راجگانِ بڑودۂ و میسور
والیِ مسقط اور خانِ قلات راجۂ گوالیار اور اندور
سب سورج بنسی اور چندر بنسی راجۂ جودھپور اور جے پور
جس کے دربار میں ہیں یوں روشن جیسے سورج سے ذرّے ہوں پرنور
یادگارانِ پرتھی وجے چند جانشینانِ تغلق و تیمور
وارثانِ سپاہِ درّانی سربرآوردگانِ غزنی و غور
سورمایانِ راجپوت و سکھ غازیانِ قبائلِ مشہور
غولِ دیوانِ راون و اندر فوجِ بھیلانِ والیِ چتّور
تیغ باندھے کمر میں خوں آشام تیر کنٹھے لگائے زخموں میں چور
جملہ شیرانِ بیشۂ پیکار! سب نہنگانِ بحرِ خوں مغرور
جس کے آگے ادب سے حاضر ہیں جس کی تعمیلِ حکم پر مجبور
عہد کی جس کے برکتیں بے حد عقلِ اوّل شمار سے مجبور
جس کے الطاف لاتعدّد شمار اور جس کے فیوض لامحصور
ہند میں اس طرح کا جشنِ عظیم ایسا دربار، دیدۂ بدکور
کسی تاریخ سے نہیں ثابت اور کسی عہد میں نہیں مشہور

خاکِ دلّی ترے نصیب کہ تو بادشاہوں سے پھر ہوئی معمور
کامرانی کی ہر طرف ہے بہار شادمانی کا ہر جگہ ہے وفور
کیا نصیبہ ہے ہند کا چمکا کوے عیش سے ہیں سب مخمور
اے شہنشاہِ آسماں اورنگ اے جہاندارِ معدلت دستور
تیرے خادم خدیو اور خاقان تیرے محکوم قیصر و مغفور
سلطنت تیری غرب سے تا شرق ملک آباد شاد اور معمور
ہوئے اجزے مذہب و ملّت تیرے آئین اور ترے دستور
بادشاہوں پہ واجب التعمیل تیرے احکام اور ترے منشور
تیری افواج، بے حساب و شمار تیرا اقبال فاتح و منصور
تو سلامت رہے ہزار برس ہر برس اک صدی بنے بھرپور
اور رہے دور پھر تسلسل کا یوں ہی کرتا رہے زمانہ مرور
میرا منہ تیری مدح خوانی کا بس دعا گوئی تھی مجھے منظور
اس سے زائد تری ستایش میں
نطق بے کار ناطقہ معذور

(زمانہ، دسمبر 1911)

دلّی دربار

فاتحِ اعظم سکندر رومی کے بعد یہ پہلا موقع ہے کہ ممالکِ یورپ کے جلیل القدر تاجدار نے سات سمندر پار سے آ کر سرزمینِ ہند پر قدم رکّھا ہے۔ یعنی حضور پُرنور ملک معظّم حضرت جارج پنجم شاہنشاہ ہندستان اور شاہنشاہ بیگم ملکۂ میری، ادام اللہ ملکہم واجلالہم، کے قدومِ میمنت لزوم سے خاکِ ہندستان کو شرفِ افتخار حاصل ہوا۔ اس مسرّت خیز موقعے پر وفاشعار رعایاے ہند کو جس قدر خوشی و مسرّت ہو کم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کل ہندستان کا زمین و آسمان اس کی کثیر التعداد اقوام کی مدح سرائیوں اور مختلف

زبانوں کی نغمہ پروری سے گونج رہا ہے۔ چناں چہ مشہور بنگالی شاعر مسٹر جے. این. مکرجی نے انگریزی نظم میں دہلی کو مخاطب کر کے جس حسن سے اظہارِ مسرّت کیا ہے وہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ یہ نظم بہ طورِ خلاصہ ۳۱/اکتوبر کے انڈین ڈیلی ٹیلی گراف لکھنؤ میں شائع ہوئی ہے۔ ترجمہ نذرِ ناظرین ہے:

اے پرانی دلّی، اے آثارِ دیرینہ شکوہ   اے[9] جوانوں بادشاہ ....
تو کبھی گہوارہ تھا، مذہب کا اور تہذیب کا   اب شباب اور ....

پانڈووں نے تجھ کو جب دیکھا نگاہِ شوق سے   پڑ گئی آنکھوں میں اُن کی، بس چکا چوندھ ایک بار
خوب گایا ہے مہابھارت نے ہریالہ ترا   باندھ کر صنعت کا سہرا تیرے اور قدرت کا ہار

تیرے چپّے چپّے پر انبار ہیں اورنگ و تاج   حوصلوں کے، ولولوں کے، جوش کے، جذبات کے
لوگ لیتے اور تجھے کھوتے رہے ہیں بارہا   چال سے، تدبیر سے، تلوار سے اور توپ سے

تو عماراتِ نفیسہ کا ہے دارالسلطنت   سات تعمیرات میں دنیا کی ہے تیرا شمار
آج بھی وہ خوبیاں ہیں تجھ میں جن کو دیکھ کر   وجد کر اُٹھتے ہیں تیرے دوست دشمن ایک بار

لے مبارک! بعدِ مدّت ہنستی ہے قسمت تری   آرہا ہے یعنی شاہنشاہ ہندوستان کا
کالے کوسوں دور سے، ساتوں سمندر پار سے   چھوڑ کر پیچھے جزیرہ اپنا انگلستان کا

ہاں مبارک عظمتِ دیرینہ کے سنگِ نشاں   ڈال دے گا اپنے ہاتھوں سے ترا اب شہریار
ایک چادر تیری بوسیدہ شکستہ قبر پر   یادگاروں میں تری اور ایک تازہ یادگار

ہورہی ہے دیکھ وہ صبحِ تجلّی کی نمود   اُٹھ رہا ہے پردہ بزمِ عظمت و اقبال کا

فرش سے تا عرش آرایش ہے، آتا ہے نظر　　پھر زمانہ راجۂ آشوک کے اجلال کا

آج تک مطلع ترا ہرچند تھا تاریک و تار　　لیکن اب موجودہ شاہی کررہی ہے صاف تر
اور یہ امید ہے فیضِ قدومِ شاہ سے　　اور بھی ہوجائے گا وہ صاف تر شفّاف تر

مجھ سے سن، تو درحقیقت فخرِ ہندوستان ہو　　منتخب ہونے پہ تیرے ہے زمانہ بھر گواہ
اور رہیں گے تیرے مینار و مساجد مدّتوں　　تیری عظمت اور تیری شان و شوکت پر گواہ

ملک تیرا آسماں کی طرح ناپیدا کنار　　خطّۂ کشمیر سے، وسعت میں بحرِ ہند تک
اور تیرا عرض بھی ہے طول سے کچھ کم نہیں　　برہما کے ملک سے گجرات اور سرہند تک

اس سے پہلے ہند کو تھی اس قدر وسعت کہاں　　یعنی اب جتنا ہمالہ کے ادھر ہے ہند ہے
قلّۂ ایورسٹ کے مانند کوئی سلطنت　　گردشِ ایّام سے محفوظ اگر ہے ہند ہے

امن و آسایش مسرّت کا سبب ہے گو، مگر　　ہونا توپوں اور تفنگوں کی گرج میں فتح مند
واقعی ہے تیری قدرت اور شوکت کی دلیل　　آتش افشاں کوہ کے دامن میں رہنا بے گزند

سرزمینِ پانی پت کے آج خاک و خوں پر　　ہیں جلیل القدر مہماں کے نصب شاہی خیام
ہوں مبارک تجھ کو دلّی تاجپوشی کے رسوم　　تیرے شاہنشاہوں کی فہرست میں اور ایک نام

یعنی جھرمٹ میں رعایا کے، نظر آئیں گے اب　　شاہ و شاہنشاہ بیگم بالباسِ زرنگار
جلوۂ دربار و فرمانِ شہنشاہی سے ہوں　　آنکھیں روشن، کان مشتاق اور دل شاد ایک بار

ہم بھی اس موقع پہ، اک پُر جوش طوفاں کی طرح　لیں فلک سر پر اُٹھا شور مبارک باد سے
اور لے کر ساتھ سچّی مشرقی تمکین کو　ہم نوا ہو جائیں ہم برطانیہ آزاد سے
(ادیب، دسمبر 1911)

حواشی:

☆ نادر علی خاں نادر کاکوروی کی نظموں کا مجموعہ اردو اکیڈمی سندھ کراچی سے 1961 میں شائع ہوا تھا۔ رشید حسن خاں نے رسالہ نگار (رام پور) کے شمارہ مئی 1963 میں اس جدید مجموعے پر مفصّل تبصرہ کیا۔ اس مجموعے میں اُنھوں نے 17 منتشر نظموں کو بھی شامل کر دیا۔

1 سفیر کاکوروی کے حالات کے لیے دیکھیے خمخانۂ جاوید، جلد چہارم، ص219۔

2 صفیر بلگرامی کا انتقال ۱۳۰۷ھ میں ہوا ہے (1889 تاریخ لطیف و قلمی۔ کتاب خانہ رام پور میں جلال کے صاحبزادے میر مہدی کمال کا قطعۂ تاریخِ وفات موجود ہے جس کا آخری شعر یہ ہے:

کلک نے لکھ دیا کمال ان کی وفات کا یہ سال　لو ہوئے جا کے اب صفیر، روح الامیں کے ہم صفیر

3 زمانہ میں یہاں ۱۹۱۳ء لکھا ہوا ہے، جو غلطیِ کتابت ہے۔ نادر کی وفات پر سفیر کاکوروی کا تعزیتی خط اکتوبر 1912 کے زمانہ میں شائع ہوا تھا، اس پر اڈیٹر کا بھی ایک نوٹ تھا جس کا پہلا جملہ یہ ہے:
''پریس جاتے وقت ہم کو یہ افسوس ناک خط ملا''۔

4 یعنی قطعاتِ تاریخِ وفات (نادر)۔

5 سب اڈیٹر مخزن (لاہور) غلام محمد طور نے نادر کی موت پر ایک مضمون مخزن شمارۂ نومبر 1912 میں لکھا تھا، اُس کے آخر میں یہ سطریں بھی ہیں:

''دنیا کے مصائب اور زمانے کے حوادث سے جو پے در پے آپ کو پیش آئے، آپ کی طبیعت زندگی سے اچاٹ ہو گئی تھی چناں چہ حالتِ بیماری میں ذیل کی سہ مصرعی کے ۴؍ستمبر کے پرچے میں 'کلامِ نادر' کے عنوان کے نیچے درج ہو چکی ہے، اِس امر کی تصدیق ہوتی ہے''۔ اس کے بعد مندرجۂ بالا سہ مصرعی نقل کی گئی ہے۔

6 اس نظم کے تین بند، دوسرا، تیسرا اور آخری ''پروانۂ جاں سوز'' میں بھی موجود ہیں، اس اختلاف کے ساتھ کہ دوسرے بند کے آخری دو مصرعے بدلے ہوئے ہیں اور آخری بند میں مصرعوں کی ترتیب مختلف ہے۔

یہاں یہ تذکرہ بے محل نہ ہوگا کہ ناؔدر کی نظم شراب الصالحین کا پہلا بند ''مثنوی لالہ رخ'' کے ''نغمۂ تمہید'' میں پہلے بند کی جگہ موجود ہے۔ ''نغمۂ تمہید'' رسالۂ زمانہ بابت فروری 1910 میں ''سوزِ عشق'' کے عنوان سے شائع ہوا تھا اس اختلاف کے ساتھ کہ ''نغمۂ تمہید'' کا چھٹا بند اس میں نہیں تھا۔

7 اس سہرے کے آغاز میں یہ نوٹ لکھا ہوا ہے: ''اڈیٹر زمانہ کے برادرِ عزیز منشی رام سرن نگم بی. ایس.سی کی شادی خانہ آبادی کی یادگار میں لکھا گیا۔''

8 بہ سکونِ حرفِ ثانی، ناؔدر کا تصرّف ہے۔

9 پیشِ نظر رسالے میں اس جگہ کا کاغذ غائب ہے۔ مجھے فی الوقت یہ شمارہ دوسری جگہ نہیں ملا ہے۔

(رسالہ نگار، مئی 1963، جلد 42، شمارہ 5، مدیر اکبر علی خاں، ص 26 تا 47)

ooo

علی گڑھ تاریخِ ادبِ اُردو

اُردو میں کئی چیزوں کی شدید کمی محسوس ہوتی ہے مثلاً ایک ایسا جامع لُغت جو جدید اصولِ لُغت نویسی کی روشنی میں مرتّب کیا گیا ہو، قواعد کی ایسی کتاب جو سارے جزئی و کُلّی مسائل پر حاوی ہو، من جملہ اِن کے، تاریخِ ادب کی بھی ایسی کوئی کتاب ہمارے پاس نہیں ہے جو زبان و ادب کے ارتقا کی مکمّل آئینہ دار ہو۔

اُردو نسبتاً ایک جدید زبان ہے۔ بعض دوسری قدیم اور وسیع الذّیل زبانوں کی طرح اِس میں مدّ و جزر اور قومی عروج و زوال کے اتنے نشیب و فراز نہیں ہیں، جن سے وہ زبانیں دوچار ہوئیں اِس کے باوجود گجرات و دکّن سے لے کر شمالی ہند کے عہدِ ارتقا تک زبان کئی مرحلوں سے گزری ہے۔ اِس عہد کی نظم و نثر کا سرمایہ اِدھر اُدھر بکھرا ہوا ہے اور اِس کا خاصا حصّہ بہ لحاظِ انتساب ہنوز فیصلہ طلب ہے۔ اِس لیے تاریخِ ادب پر کام کرنے والوں کے راستے میں دو چار بہت سخت مقام آئے ہیں۔

تاریخ، ادب کی ہو یا قوم کی، تاریخ نویسی کے جدید معیار و انداز کے باعث اِس کی ترتیب تنہا کسی فرد کے بس کی بات نہیں۔ اُردو زبان و ادب کی تاریخ میں یہ شکل اِس وجہ سے اور زیادہ بڑھ جاتی ہے کہ ہمارے یہاں ابھی تک مختلف ادوار پر مربوط کام نہیں ہوا ہے۔ نہ ہر دور کے سرمایۂ کلام کی شیرازہ بندی ہوئی ہے۔ امیر خسرؔو اور اُن کے عہد کے صوفیہ و شعرا سے جو کلام منسوب کیا جاتا ہے اور جس کی بنیاد پر کچھ نتائج اخذ کیے جاتے ہیں، ابھی تک اِس کا بیش تر حصّہ صحتِ انتساب کا محتاج ہے۔ اِن مشکلوں کے علاوہ اتنے بڑے کام کے لیے خاصے سرمایے کی بھی ضرورت ہے۔ موجودہ حالات میں سب سے مشکل مرحلہ یہی ہے۔

اب سے کئی برس پہلے یہ خبر سُن کر بے حد مسرّت ہوئی تھی کہ یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن نے علی

گڑھ یونی ورسٹی کی پیش کی ہوئی تاریخِ ادبِ اردو کی اسکیم کو منظور کر لیا ہے۔ یہ بات سن کر بھی اطمینان ہوا تھا کہ فاضلوں کی ایک جماعت اس تاریخ کو مرتّب کرے گی اور جیسا کہ قاعدہ ہے، ڈائرکٹر اور اسسٹنٹ ڈائرکٹر صاحبان ترتیب و نظرِ ثانی کے مشکل فرائض کو انجام دیں گے۔

برسوں کے انتظار کے بعد اِس تاریخ کی پہلی جلد شائع ہوئی جس کو پڑھ کر سب سے پہلا تاثّر یہ ہوتا ہے کہ غالباً غلط نگاری کے کسی مقابلے میں حصّہ لینے کے لیے اِس کو مرتّب کیا گیا ہے۔ کتاب کی تمہید میں کئی جگہ مغرب میں ادبی تاریخ نگاری کا ذکر کیا گیا ہے، یہ بھی کہا گیا ہے کہ یہ کتاب بھی مغربی تاریخوں کے انداز و معیار کو ملحوظ رکھ کر اِسی طرز پر مرتّب کی گئی ہے، لیکن اِس بات کو نظر انداز کر دیا گیا کہ وہاں اصل حیثیت اڈیٹر کی ہوتی ہے۔ اِس کی علمیت اور صلاحیت نظرِ ثانی و حسنِ ترتیب کے فرائض کو ادا کرتی ہے اور منتشر اجزا کی شیرازہ بندی کرتی ہے، جس سے یہ تاریخِ معرّا ہے۔ درحقیقت اِس کو ایسے مضامین کا مجموعہ کہنا چاہیے جن میں نہ باہم ربط ہے، نہ تناسب و توافق۔ اِس کے بجائے متضاد بیانات، غیر متعلّق تفصیلات، غلط سنین اور غیر معتبر اقتباسات کی فراوانی ہے۔

ہمارے یہاں ناموں سے مرعوب کرنے کا اچّھا خاصا رواج ہے۔ اِس کا نتیجہ بعض وقت بے حد عبرت ناک ہوتا ہے۔ کچھ مشہور افراد کے نام لکھ کر یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ ترتیب و تدوین کے سارے تقاضے بھی پورے ہو گئے اور ہر قسم کی بے احتیاطیوں کے جواز کا منشور بھی ہاتھ آ گیا، یہ کتاب اِس کی سب سے اچھی مثال ہے۔ دو معروف نقاد پروفیسر آل احمد سرورؔ اور جناب مجنوںؔ گورکھپوری بالترتیب اس کے ڈائرکٹر اور اسسٹنٹ ڈائرکٹر ہیں۔ تنقید میں دونوں حضرات کا مرتبہ مسلّم سہی، لیکن مشکل یہ آن پڑی کہ پہلی جلد سراسر تاریخی و تحقیقی خشک بیانیوں کا مجموعہ ہے۔ تحقیق میں نہ پسی ہوئی بجلیاں ہوتی ہیں نہ دُھلی دُھلائی چاندنی۔ نہ اِس میں اتنی لچک ہوتی ہے کہ حضرت موسیٰؑ کا ذکر ہو یا بیدلؔ کی شاعری کا؛ ہر موضوع کو کسی فرضی صاحب زادی کو سمجھایا جا سکے؛ یہ نہایت خشک، نسبتاً غیر دل چسپ اور اِس سے بھی زیادہ صبر آزما کاروبار ہے۔ آدمی اِسی کا ہو رہے، تب کچھ کر سکتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کتاب گناہ گار کا نامۂ اعمال بن گئی۔ اِس میں ہر قسم کی اتنی غلطیاں ہیں کہ آبِ حیات کی غلطیوں کو شمار کرنا اس کے ساتھ بھی ناانصافی ہے اور اِس کتاب کے ساتھ بھی۔

اِس کتاب کا سب سے زیادہ قابلِ اعتراض حصّہ اِس کا پہلا باب ہے جس کا عنوان ہے ''سیاسی

اور تمدّنی پس منظر''، اِس باب کی تین خصوصیتیں قابلِ ذکر ہیں۔ ایک تو یہ کہ مجموعی طور پر کتاب سے اِس کا کم سے کم تعلّق ہے۔ یہ بیش تر غیر متعلّق باتوں پر مشتمل ہے، اِس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ پورا باب پڑھنے کے بعد یہ نہیں معلوم ہوتا کہ زبان کے آغاز وارتقا پر اِن حالات کا اثر کیا پڑا۔

دوسری یہ کہ مقالہ نگار نے جگہ جگہ ایسا اندازِ بیان اختیار کیا ہے جو بہت سے لوگوں کی دل آزاری کا سبب بن گیا ہے۔ ہر شخص کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ جن خیالات کو ایمانداری کے ساتھ برحق سمجھتا ہے اِن کو بیان کرے، لیکن یہ بیان اس کو اپنی تصنیفات تک محدود رکھنا چاہیے۔ ایسی کتاب جس کا اِس موضوع سے براہِ راست تعلّق نہ ہو اور جو کسی ایک نقطۂ نظر کے ماننے والوں کے لیے نہیں، سب کے لیے مرتّب کی گئی ہو، اِس میں ایسی باتوں کا ذکر نہیں ہونا چاہیے جو آج تک مختلف فیہ ہیں یا جمع کی تعبیر کسی خاص اندازِ فکر کی روشنی میں پیش کی گئی ہو۔

مقالہ نگار کو اس کا حق ہے کہ وہ عظیم المرتبت صوفیہ کو خیراتِ غوری سمجھیں، اورنگ زیب کو دنیا کا بدترین حکمراں مانیں، اکبر کے دینِ الٰہی کو منشورِ انصاف قرار دیں۔ اُن کو یہ بھی حق ہے کہ وہ مسلمان بادشاہوں کے خالص حکومتی اقدامات کو وہ مسلّم آئین حکمرانی کے مسلّمہ اصول قرار دے کر طنز وتعریض کے تیروں سے اپنا ترکش خالی کرلیں اور اِس طرح اپنی وسیع الخیلی یا قوم پرستی کی صفت میں کچھ اور اضافہ کرلیں، لیکن اِن کو اِس کا کوئی حق نہیں ہے کہ وہ تاریخِ ادب کی کسی ایسی کتاب میں جو محض اِن کے اندازِ فکر کی ترجمانی کے لیے مرتّب نہیں کی گئی ہے، اِن مفروضات کو پیش کر کے نارسیدہ طلبہ کو اپنے مخصوص خیالات کی تلقین کا نشانہ بنائیں۔ تاریخِ ادب کی کتابیں اس لیے مرتّب نہیں کی جاتیں کہ اُن سے کوئی شخص اپنے ذاتی خیالات کی نشر واشاعت کا کام لے، جب کہ ایک قابلِ ذکر گروہ اِن کو غلط سمجھتا ہو۔

اِس باب کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ مقالہ نگار نے انتہائے سادگی سے جگہ جگہ ایسے کلّیے قائم کیے ہیں، جن کو کوئی شخص تسلیم نہیں کرسکتا۔ آگے چل کر اِس باب سے ایسی کچھ مثالیں پیش کی جائیں گی۔

اِس کتاب کی یہ خصوصیت بھی ہمیشہ یاد رکھی جائے گی، اگر اِس میں دو مقالہ نگاروں نے کسی واقعے کا ذکر کیا ہے یا کوئی سنہ لکھا ہے تو اکثر مقامات پر دونوں نے مختلف سنہ لکھے ہیں اور متضاد باتیں کہی ہیں اور اگر اتّفاق سے کسی تیسرے مضمون نگار نے بھی اُسی سنہ کو لکھا ہے تو اِس نے اِن دونوں سے مختلف سنہ درج کیا ہے۔ یہی نہیں، ایک ہی مضمون نگار نے ایک ہی واقعے کے دو مختلف سنہ لکھے ہیں اور یہ سب

بجنسہٖ موجود ہیں۔ نظرِ ثانی کرنے والوں نے اِس اختلاف و تضادات کو کس طرح روا رکھا، اِس کی دو ہی وجہیں ہوسکتی ہیں، یا تو یہ کہ وہ تاریخِ ادب کی کتاب میں متضاد احوال اور مختلف سنین کو غلط نہیں سمجھتے اور اِس کا سبب ممکن ہے یہ ہو کہ اِن حضرات نے مغربی ادب کی کسی ایسی اعلا درجے کی تاریخ کو دیکھ لیا ہو جس میں اِس نوع کے اختلافات موجود ہوں، یا یہ کہ نظرِ ثانی کی ہی نہیں۔ یہ باور کرنے کو جی نہیں چاہتا کہ یہ حضرات اختلافِ سنین یا تضاد بیانی کو سمجھ نہیں سکتے ہیں۔

محض اثباتِ مدّعا کے لیے ایسے چند مقامات کی نشان دہی کی جاتی ہے، لیکن اِس سے قبل ایک دل چسپ بل کہ صحیح الفاظ میں عبرت ناک مثال پیش کرنا چاہتا ہوں جس سے اِس بے پروائی اور بے احتیاطی کا کچھ اندازہ ہوگا، جس کو نہایت اطمینانِ خاطر کے ساتھ روا رکھا گیا ہے۔

کتاب کے گرد پوش پر دو جگہ اور سرِ ورق پر کتاب کا نام غلط لکھا ہوا ہے۔ کتاب کا پورا نام ''علی گڑھ تاریخ ادب اردو'' ہے۔ اِس میں جہاں لفظِ اردو کے الف اور واو پر نہایت اہتمام کے ساتھ پیش اور جزم لگائے گئے ہیں، اُسی اہتمام کے ساتھ لفظِ ادب کی ب پر جزم لگایا گیا ہے (تاریخِ اَدبْ اُردوْ) یہ غالباً اپنی نوعیت کی منفرد مثال ہے کہ اتنے بڑے ادارے سے شائع ہونے والی اِس قدر اہم کتاب کا نام بھی صحیح نہیں ہے۔ فاعتبروا.....

1- ص 16 پر امیر خسرو کا سالِ ولادت 1253 لکھا ہوا ہے اور سنہ وفات 1325۔ اسی مقالہ نگار نے ص 38 پر سالِ ولادت 1252 لکھا ہے۔ ایک دوسرے مقالہ نگار نے ص 474 پر سنہ وفات 1324 لکھا ہے۔

2- ص اے پر حضرت روشن چراغ دہلوی کا سالِ وفات 1356 درج ہے، اِسی مقالہ نگار نے ص 19 ر سنہ وفات 1352 لکھا ہے۔

3- ص 21 پر کبیر کا سالِ وفات 1515 درج ہے۔ دوسرے مقالہ نگار نے ص 480 پر 1518 لکھا ہے۔ البتہ سالِ ولادت میں دونوں متفق ہیں۔

4- ص 29 پر افضل کو متوفّٰی 1625 لکھا گیا ہے۔ دوسرے مقالہ نگار نے از راہِ احتیاط 26-1625 لکھا ہے (ص 491)۔

5- ص 32 پر ایک مقالہ نگار نے لکھا ہے کہ جب حضرت خواجہ گیسودراز کے والد دہلی سے دکن گئے تو اِن کی عمر ''پانچ سال کے قریب تھی''۔ دوسرے مقالہ نگار نے ص 154 پر جو کچھ لکھا ہے اُس سے اِس کی تردید ہوتی ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ ''حضرت گیسودراز کے والد جس وقت دہلی سے دولت آباد آئے آزاد بلگرامی نے گیسودراز کی عمر چار سال بتائی ہے۔ لیکن یہ درست نہیں ہوسکتا... دولت آباد آنے کے وقت اُن کی عمر سات سال کی ہونی چاہیے۔''

6- ص 38 پر شیخ باجن کا سالِ وفات 1506 لکھا ہوا ہے۔ دوسرے مقالہ نگار نے ص 105 پر آپ کا سنہ ولادت 1388 لکھ کر وفات کے متعلق لکھا ہے کہ ''121 سال کی عمر میں وفات پائی۔ سالِ ولادت 1388 میں 121 جوڑے جائیں تو سالِ وفات 1509 ہوگا۔ تیسرے مقالہ نگار نے ص 259 پر سالِ ولادت 1303 اور سالِ وفات 1338 / 790ھ لکھا ہے۔ گویا جو سنہ ایک مقالہ نگار کی تحقیق کے مطابق سالِ وفات ہے، وہ دوسرے کی تحقیق کے مطابق سالِ ولادت ہے۔ اِس مہمل نگاری کی بھی کوئی حد ہے۔ یہ غلط نگاری اور نظرِ ثانی کے ذمّے داروں کی خاموش تائید دونوں بے حد شرمناک ہیں۔

7- ص 60 پر علاء الدین خلجی کا زمانہ 1216 سے 1296 تک بتایا گیا ہے۔ دوسرے مقالہ نگار نے ص 471 پر ''علاء الدین خلجی 1295-1315 لکھا ہے۔

8- ص 65 پر ایک مقالہ نگار نے محمود تغلق کا سنہ وفات 1414 لکھا ہے، دوسرے مقالہ نگار نے ص 474 پر اس کا سالِ وفات 1413 لکھا ہے۔

9- ص 67 پر ایک مقالہ نگار نے حضرت شیخ معین الدین چشتیؒ، قطب الدین بختیار کاکیؒ، فریدالدین گنج شکرؒ، نظام الدین اولیاؒ اور نصیرالدین چراغِ دہلیؒ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے: ''اُنھوں نے کوئی تصانیف نہیں چھوڑیں۔ جو تصانیف ان کے نام منسوب ہیں وہ سب بہت بعد کی ہیں اور جعلی ہیں۔''

لیکن اِس سے پہلے ایک دوسرے فاضل مقالہ نگار ص 17 پر لکھ چکے ہیں: ''امیر خسرو کی زبان کے بارے میں جو شبہ، ہم نے ظاہر کیا ہے اُس کا ثبوت ہندی کے اُن فقروں سے بھی مل جاتا ہے جو اُن کے پیر بھائی حضرت روشن چراغ دہلویؒ متوفی 1356 کی تصنیف 'خیر المجالس' میں جا بجا بکھرے

ہوئے ہیں۔'' (یہاں پر یہ عرض کرنا بے جا نہ ہوگا کہ اوّل الذکر مقالہ نگار کے قول کی بنیاد خیر المجالس ہی کے ایک ملفوظ پر ہے جس کا مفصّل ذکر آگے کیا جائے)۔

10- ص100 پر ''حضرت شاہ عالم 890ھ/ 1485'' لکھا ہوا ہے۔ یہ اِس صفحے کی آٹھویں سطر میں ہے۔ اِسی صفحے کی بارہویں سطر میں ''شاہ عالم 880ھ/ 1475'' لکھا ہوا ہے۔ اختلاف کے علاوہ دونوں جگہ یہ صراحت نہیں کی گئی ہے کہ یہ سنِ ولادت یا سنہ وفات ——— اِس نوع کی عدمِ صراحت ان مقامات پر بھی ہے۔

11- ص151 پر دوسری سطر میں شیخ معین الدین گنج العلم کا سالِ وفات 779ھ/ 1396 درج ہے۔ اِسی مقالہ نگار نے اِسی صفحے کی تیئیسویں سطر میں آپ کا سنہ وفات 795ھ/1392 لکھا ہے۔ ایک دوسرے مقالہ نگار نے ص476 پر 1393 کو سالِ وفات قرار دیا ہے۔

12- ص155 پر حضرت خواجہ گیسودراز کا ذکر کرتے ہوئے لکھا گیا ہے: ''امیر تیمور کے دہلی پر حملے کے زمانے میں آپ نے دہلی کی اقامت ترک کی اور ربیع الاوّل کی ساتویں 801ھ/ 27 نومبر 1398 کو گھر سے دکن کی طرف روانہ ہوئے۔ اُس وقت آپ کی عمر اسّی سال کی تھی۔''

ص476 پر دوسرے مقالہ نگار نے لکھا ہے:

> ''حضرت گیسودراز نے 78 برس کی عمر میں (1398) دہلی سے ہجرت کی اور گجرات ہوتے ہوئے 1412 میں گلبرگہ پہنچے تھے۔''

اوّل الذکر مقالہ نگار نے ص156 پر لکھا ہے کہ خواجہ صاحب 1399 میں گلبرگہ تشریف لائے۔ گویا مقالہ نگار اور نظرِ ثانی کرنے والے دونوں کی رائے میں 1399 اور 1412 میں کچھ زیادہ فرق نہیں ہے اور اُن کے نزدیک یہ بھی ممکن ہے کہ ایک ہی واقعہ دو مختلف اوقات میں ظہور پذیر ہوا ہو۔

13- ص192 پر علی عادل شاہ اوّل کا سالِ وفات 988ھ/ 1590 درج ہے، حالاں کہ 988ھ برابر ہے 81-1580 کے۔ ص194 پر سالِ وفات 1580 / 988ھ درج ہے۔

14- ص466 پر ایک مقالہ نگار نے خواجہ گیسودراز کا سنہ وفات 825/1421ھ لکھا ہے۔ دوسرے مقالہ نگار نے ص476 پر 1422 لکھا ہے۔ ص156 پر بھی یہی سنہ وفات درج ہے۔

15- ص292 پر ایک مقالہ نگار نے مثنوی پھول بن کا سالِ تصنیف 1655 / 1066ھ لکھا ہے۔

دوسرے مقالہ نگار نے ص 355 پر اس کا سالِ تصنیف 1666 / 1076ھ لکھا ہے۔ پھر اسی مقالہ نگار نے ص 357 پر 1650 / 1066ھ کو سالِ تصنیف بتایا ہے۔

16- ص 361 پر محمد قلی قطب شاہ کا سالِ وفات 1612 / 1020ھ لکھا ہوا ہے۔ اِسی مقالہ نگار نے ص 305 پر 1612 کو سالِ وفات قرار دیا ہے۔

17- ص 373 پر محمد قطب شاہ کا سالِ وفات 1625 / 1035ھ درج ہے۔ اِسی مقالہ نگار نے ص 385 پر سالِ وفات 1626 / 1035ھ لکھا ہے۔

18- ص 368 پر وجہی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے: "اِس نے 1018ھ/1600 میں ایک کتاب قطب مشتری لکھی۔"

ص 357 پر 1609 / 1018ھ کو سالِ تصنیف بتایا گیا ہے۔ یہی سنہ اور صفحات پر بھی ہے۔ اوّل الذکر سنہ عیسوی کو پریس کی غلطی مانا جاسکتا ہے۔ لیکن ص 265 پر لکھا ہوا ہے کہ قطب مشتری، ابراہیم نامہ سے صرف پانچ سال بعد لکھی گئی ہے۔ ص 260 پر ابراہیم نامہ کے متعلق لکھا ہے کہ "یہ نظم 1012ھ/ 1604ھ میں تکمیل کو پہنچی۔"

ابراہیم نامہ کے سالِ تکمیل 1012ھ میں پانچ سال شامل کیے جائیں، تو قطب مشتری کا سالِ تصنیف 1017ھ ماننا پڑے گا۔

19- ص 309 پر بحری کا سالِ وفات 1609 / 1130ھ کھا ہے۔ ص 459 پر 1717 / 1120ھ درج ہے۔

20- ص 420 پر ایک مقالہ نگار نے یقین کے ساتھ لکھا ہے "جدید تحقیقات کے مطابق، ولی کا وطن احمد آباد گجرات ہے۔"

دوسرے مقالہ نگار نے ص 510 پر مشککانہ انداز میں لکھا ہے کہ "وہاں جب دکن یا گجرات میں ولی سا صاحب کمال پیدا ہو۔"

21- ص 380 کی چھٹی سطر میں، مقالہ نگار نے لکھا ہے "وجہی نے 1077ھ/ 1656 اور 1081ھ/ 1671 کے درمیانی زمانے میں وفات پائی۔ اسی مقالہ نگار نے، اِسی صفحے کی سولہویں سطر میں لکھا ہے "وجہی 1070ھ/ 1660 کے قریب فوت ہوئے تھے۔" یہ لکھنا بھی بے محل نہ ہوگا

کہ 1077ھ/1656 کے بجائے 67-1666 کے مطابق ہے۔

22- ص 28 پر لکھا گیا ہے "بعض محققوں کے مطابق شمالی ہند میں اُردو کی پہلی غزل شاہ جہاں ہی کے عہد میں پنڈت چندر بھان برہمن نے لکھی تھی۔" اِس کے بعد یہ غزل درج کی گئی ہے ("بعض محققوں کے مطابق" کے اہمال سے قطع نظر کی جاتی ہے) اِس کے بعد مقالہ نگار نے لکھا ہے "غزلِ مذکورہ کو زبانِ دہلی کی نشاۃ الثانیہ کا پہلا نقش کہا جا سکتا ہے۔" اِس عبارت سے یہ بات قطعیت کے ساتھ معلوم ہوتی ہے کہ مضمون نگار کی رائے میں بھی یہ غزل برہمن کی ہے اور اسے "پہلا نقش کہا جا سکتا ہے۔"

لیکن ایک دوسرے مقالہ نگار نے ص 494 پر، برہمن کا ذکر کرتے ہوئے، اِسی غزل کے متعلق لکھا ہے "ایک غزل اِس کی طرف بھی منسوب ہے۔ لیکن اِس کی زبان اتنی صاف ہے کہ اِسے اتنی قدیم مانتے ہوئے تامّل ہوتا ہے۔" میں عرض کروں کہ یہ بالکل ثابت نہیں کہ یہ غزل برہمن کی ہے، بل کہ برہمن کی ریختے میں شعر کہنا ہی محتاجِ ثبوت ہے۔

23- ص 274 پر نصرتی کا ایک مطلع اِس طرح درج ہے:

کہتا ہوں اوّل حمد میں عالم کے سر جہنار کا
افلاک کا اونچا چھجا باند لیا ہے کس بستار کا

ص 329 پر دوسرے مقالہ نگار نے اِس کو اِس طرح لکھا ہے:

کہتا ہوں اوّل حمد میں عالم کے سر جہنار کا
افلاک کا اونچا بندیا ہے محل کس بستار کا

یہ چند مثالیں محض نمونۂ کلام کا حکم رکھتی ہیں۔ اِس قسم کے اختلافات جگہ جگہ ہیں۔ اِن اختلافات نے اِس کتاب میں درج کیے گئے سنین، اقوال اور اقتباسات کو بے حد مشکوک بنا دیا ہے۔ جب تک اصل سے مقابلہ نہ کر لیا جائے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ صحیح صورت کیا ہے۔ یہ مسلّم ہے کہ ہر شخص کی رسائی اصل ماخذ تک نہیں ہو سکتی، اِس لیے نتیجہ معلوم!

کتاب میں بیش تر مقامات پر سنہ ہجری و عیسوی دونوں کو درج کیا گیا ہے۔ اِس کی افادیت مسلّم

ہے۔لیکن اِس سلسلے میں ایک نہایت اہم بات کو نظر انداز کر دیا گیا، جس کے سبب سے اِس کی افادیت ختم ہونے کے ساتھ ساتھ غلط فہمی کی بڑی گنجایش نکل آئی ہے۔ یہ مسلّمات میں سے ہے کہ جب تک تاریخ اور مہینے کا تعیّن نہ ہو، اُس وقت تک یہ قطعیت کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں سنہ ہجری مطابق ہے فلاں سنہ عیسوی یا اِس کے برعکس۔ اکثر اوقات سنہ کے صحیح تعیّن کے لیے صرف مہینے کا تعیّن بھی کافی ہوتا ہے۔ تاریخ و ماہ نہ معلوم ہونے کی صورت میں، اِس کا لحاظ رکھا جاتا ہے کہ اگر سنہ ہجری کے مقابل سنہ عیسوی درج کیا جائے؛ تو اگر اُس سنہ ہجری کے کسی بھی مہینے سے کوئی دوسرا سنہ عیسوی شروع ہو جاتا ہے، تو وہ دونوں سنہ عیسوی درج کیے جائیں۔ اِس کے بغیر کبھی صحیح تعیّن نہیں ہوسکتا۔

مقالہ نگاروں نے اِس کی پابندی ضروری نہیں سمجھی ہے۔ اِس بے پروائی کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ تقریباً ایسے سارے مقامات پر تعیّن کو بالکل صحیح نہیں کہا جاسکتا۔ میں اِس ذیل میں صرف دو مثالیں پیش کرنے پر اکتفا کروں گا، اِس سے مکمّل وضاحت ہو جائے گی۔

1- ص 455 پر مرزا مظہر جان جاناں کا سنہِ وفات 1195ھ/ 1780 درج ہے۔ سنہ ہجری بالکل صحیح ہے لیکن سنہ عیسوی غلط ہے۔ 1195ھ حاوی ہے، 81-1780 پر۔ جب تک یہ متعیّن نہ ہو کہ اُن کی وفات کس مہینے میں ہوئی۔ یہ کیسے کہا جاسکتا ہے کہ سنہ عیسوی کیا ہوگا؛ مرزا مظہر کی وفات 10/محرم 1195ھ کو ہوئی تھی (مقاماتِ مظہری)۔ یہ مطابق ہے 6/جنوری 1781 کے۔ اِس طرح محض بے احتیاطی کی بنا پر سنہ عیسوی غلط ہوگا۔

2- ص 266 پر، ایک مقالہ نگار نے خواجہ گیسو درازؒ کا سنہ وفات 825ھ/ 1421 لکھا ہے۔ دوسرے مقالہ نگار نے ص 476 پر سالِ وفات 1422 لکھا ہے۔ تیسرے مقالہ نگار نے ص 156 پر تاریخ و مہینہ بھی لکھا ہے: ''16/ذی قعدہ 825ھ/ یکم نومبر 1422 کو انتقال کیا۔'' 825ھ حاوی ہے۔ 22-1421 پر اوّل الذکر اختلافات کی وجہ یہی ہے کہ مہینے کی تعیّن کے بغیر، سال کا تعیّن کیا گیا، جس کا نتیجہ دو مختلف سنین کی صورت میں نکلا۔ ایسی بے احتیاطیاں اِس کتاب میں بہ کثرت ہیں۔

اِس اصولی غلطی کے علاوہ بے اعتنائی و کم احتیاطی کا عمومی انداز کارفرما نظر آتا ہے۔ کہیں مادۂ

تاریخ سے جس سنہ کا تعیّن کیا ہے وہ صحیح نہیں ہے۔ کہیں تاریخ و ماہ کے تعیّن کے باوصف مطابقت ظاہر کرنے کے لیے جو سنہ عیسوی درج کیا گیا ہے، وہ صحیح نہیں، اور کہیں کتاب کا انتساب غلط ہے۔ میں اِس ذیل میں صرف چند مثالیں پیش کرنے پر اکتفا کروں گا۔ صورتِ حال کی وضاحت کے لیے یہ کافی ہیں:

1- ص 201 پر، مندرجۂ ذیل قطعۂ تاریخِ وفاتِ نصرتی درج ہے:

ضربِ شمشیر سوں یو دنیا چھوڑ
جا کے جنت میں خوش ہو رہے
سالِ تاریخ آ ملا یک نے
یوں کہے نصرتی شہید رہے

یہ قطعاً غلط ہے کہ مذکورہ مادّے (نصرتی شہید رہے) سے 1085ھ نکلتا ہے۔ اِس سے 1284ھ نکلتا ہے اور یہ نصرتی کا سنہ وفات نہیں ہو سکتا۔ یہ بھی عرض کروں کہ قطعے کا مصرعِ ثانی ساقط الوزن ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ مصرع غلط سلط نقل کیا گیا ہے لیکن اِس پر کسی تعجب کا اظہار بے جا ہے۔ پوری کتاب اِس قسم کی غلط نگاری و غلط سازی کے مظاہروں سے بھری ہوئی ہے۔

2- ص 502 کے حاشیے میں بیدلؔ کے متعلّق لکھا گیا ہے: ''3/صفر 1133ھ/1721 میں انتقال کیا۔''

3/صفر 1133ھ مطابق ہے 23/نومبر 1720 کے (بہ لحاظ تقویم مرتّبۂ انجمن ترقّیِ اُردو، اشاعتِ ثانی) چوں کہ 1133 ہجری حاوی ہے 1720 اور 1721 پر، جب تک بہ لحاظ تاریخ و ماہ سنہ عیسوی کا تعیّن نہ کیا جائے اِس غلطی کا امکان رہے گا کہ 20ء کے بجائے 21ء یا 21ء کے بجائے 20ء درج ہو جائے، یہاں بھی یہی ہوا ہے۔

3- بیدلؔ کی تاریخِ وفات 3/صفر 1133ھ لکھی گئی ہے سنہ صحیح ہے۔ تاریخ غلط ہے۔ صحیح تاریخ ۴/صفر ہے۔ بیدلؔ کی تاریخِ وفات کا مادّہ ہی ''یوم پنجشنبہ چہارم ماہ صفر'' ہے۔

(سفینۂ خوشگو)

4- ص 121 پر، حضرت خوب محمد چشتی کا مادۂ تاریخِ وفات ''خوب تھے'' لکھا ہے۔ اِس سے ۱۰۲۳ھ نکلتا ہے۔ اِس کے بعد لکھا ہے ''اگر 'خموش' کے 946 عدد کو سالِ ولادت قرار دیا جائے تو ان کی عمر 74 سال کی ہوتی ہے''۔ 946 اور 74 کو جوڑا جائے تو سالِ وفات ۱۰۲۰ھ ہوگا جو مذکورہ مادۂ تاریخ کے خلاف ہے۔

اِس اختلاف کو سمجھنے کے لیے کچھ زیادہ حساب جاننے یا حساب لگانے کی بھی ضرورت نہیں ہے۔

5- ص 101 پر شاہ وجیہ الدین علوی کے متعلّق لکھا گیا ہے: ''لفظ شیخ سے اِن کا سنِ ولادت اور شیخ وجیہ الدین سے اُن کا سنِ وفات 991ھ/ 1873 نکلتا ہے'' یہ غلط ہے۔ ''شیخ وجیہ الدّین'' سے 1209ھ نکلتا ہے۔ مقالہ نگار نے 991ھ کو 1783 کے برابر مانا ہے۔ یہ بھی غلط ہے، 991ھ برابر ہے 1583 کے۔

6- ص 156 پر ایک مقالہ نگار نے لکھا ہے: ''خواجہ صاحب 803ھ/ 1399 میں گلبرگہ تشریف لائے۔'' مقالہ نگار تقویم کو احتیاط کے ساتھ دیکھتے تو اِن کو معلوم ہوتا کہ 803ھ مطابق ہے 1400 کے۔

7- ص 17 پر ایک فاضل مقالہ نگار نے خیرالمجالس کو، حضرت روشن چراغ دہلویؒ کی ''تصنیف'' لکھا ہے۔ مقالہ نگار نے غالباً کتاب کو خود نہیں دیکھا، ورنہ اُن کو معلوم ہو جاتا کہ وہ حضرت روشن چراغ کے ملفوظات کا مجموعہ ہے، جس کو مولانا حمید قلندر نے مرتّب کیا تھا۔

پہلے باب کے متعلّق مختصراً اِس سے پہلے لکھا جا چکا ہے۔ اِس باب کا بیش تر حصہ تاریخِ ادب کی کتاب سے غیر متعلّق ہے؛ یہ صرف چند تاریخی اور کچھ مفروضہ یادداشتوں کا مجموعہ معلوم ہوتا ہے۔ اِس میں ایسی بحثیں آ گئی ہیں اور اِن کو اِس طرح لکھا گیا ہے کہ وہ کسی پس منظر کو نمایاں کرنے کے بجائے، ایک خاص اندازِ نظر کی ترجمانی کرتی ہیں؛ جس کو تاریخ ادب سے کوئی تعلّق نہیں۔ مثلاً اِس باب کے آخری 9 صفحے اورنگ زیب کے نظامِ حکومت کی خامیوں کے مفصّل بیان پر مشتمل ہیں۔ لیکن یہ نہیں بتایا گیا کہ زبان و ادب پر اور لوگوں کے ذہن و مزاج پر اِن حالات کے کیا اثرات پڑے۔ اِس خامی کی بنا پر یہ حصّہ محض مقالہ نگار کے ذوقِ تاریخ نگاری کا مظہر ہو کر رہ گیا ہے۔

اِس حصّے میں مال گزاری وصول کرنے کے طریقے، زمین کی تقسیم، منصب داروں اور افسروں کی درجہ بندی، شیواجی کی آویزش، مندروں کا انہدام، امتیازی محصول اور اِسی قبیل کے واقعات و احوال کو تفصیل کے ساتھ لکھا گیا ہے، جو بہ ظاہر کتاب سے بالکل غیر متعلّق معلوم ہوتے ہیں۔ ۹ صفحات پر مشتمل یہ حصّہ درحقیقت اورنگ زیب کے خلاف پیش کی گئی فردِ جرم کی حیثیت رکھتا ہے، جس کا اِس کتاب سے اُتنا ہی تعلّق ہے جتنا ہر بات کا کسی دوسری غیر متعلّق بات سے ہو سکتا ہے۔ آج کل جو ایک

انداز ہے کہ اصل موضوع سے زیادہ پس منظر کو یا دوسری غیر متعلّق باتوں کو پیش کیا جائے، خواہ ہاتھی سے اُس کی دُم بڑھ جائے۔ وہی صورت یہاں پیدا ہوگئی ہے۔

اس کے علاوہ کچھ ایسی باتیں بھی لکھّی گئی ہیں، جن کو بہ طورِ کلّیہ ماننا ممکن نہیں۔ ایسی چند مثالیں درجِ ذیل ہیں:

1- ص 62 پر علاء الدین خلجی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے: ''اس کے احکام اخلاقی نقطۂ نظر سے قابلِ سرزنش ہوں تو ہوں، مگر اِن سے تدبیر اور دور اندیشی کا پتا چلتا ہے۔ وہ حکام یہ تھے: کاشتکاروں کو بالکل نہ ستایا جائے، سپاہی جو چیزیں خریدیں، اُس کے دام ادا کریں اور ملک گیری کی کوئی کوشش نہ ہو۔''

ملاحظہ فرمایا: کاشتکاروں کو نہ ستانا، چیزوں کے دام ادا کرنا، اور ملک گیری کی کوشش نہ کرنا؛ ایسے احکام ہیں جو ''اخلاقی نقطۂ نظر سے قابلِ سرزنش'' ہو سکتے ہیں۔ اگر یہ احکام اخلاقی نقطۂ نظر سے قابلِ سرزنش ہیں، تو پھر قابلِ تحسین احکام یہ ہوں گے کہ کاشتکاروں کو ستایا جائے۔ چیزوں کے دام نہ دیے جائیں اور ملک گیری کی کوشش کی جائے۔

2- ص 70 پر لکھا ہے: ''ایک اور تعجب انگیز بات یہ ہے کہ بابر ماہرِ جنگ ہونے کے باوجود ایک بلند سیرت اور تربیت یافتہ ذہن رکھتا تھا۔''

گویا یہ کلّیہ ہے کہ جو شخص ماہرِ جنگ ہوگا، وہ نہ بلند سیرت ہوگا نہ اِس کا ذہن تربیت یافتہ ہوگا؛ مقالہ نگار کے علاوہ شاید ہی کوئی شخص اِسے تسلیم کرے۔

3- ص 69 پر سلطنتِ مغلیہ کے عنوان کے ذیل میں لکھا ہے: ''دہلی پر پانچ خاندانوں نے حکومت کی، مگر اُن میں کوئی خاندان ایسا نہ تھا جس کے مورث چار پانچ پشت پہلے تک بااقتدار ذمّے دار انسان رہے ہوں۔''

اِسی سلسلے میں دو سطروں کے بعد لکھا ہے:

''لیکن یہ اعتراض کہ اِن کے مورث غیر معروف انسان تھے مغل خاندان کے بانی بابر پر صادق آتا ہے۔ بابر کے مورث کئی نسلوں سے بااقتدار حکمراں رہ چکے تھے۔ بابر باپ کی طرف سے تیمور کی نسل سے تھا اور ماں کی طرف سے چنگیز خاں کی نسل سے... بالآخر مسلمانوں کو بھی ایک ایسا حکمراں مل گیا جو شاہی نسل سے تھا۔ اور جسے ہندستان کے سورج بنسی اور چندر بنسی راجاؤں کے مقابلے

میں پیش کیا جا سکتا تھا۔‘‘

بابر پر اِس اعتراض کا صادق آنا کہ ’’اِس کے مورث غیر معروف انسان تھے‘‘ اور پھر یہ لکھنا کہ ’’بابر کے مورث کئی نسلوں سے باقتدار حکمراں رہ چکے تھے‘‘ تضادِ بیان کا آئینہ دار ہے۔

4- ص 74 پر جہانگیر کے متعلّق لکھا گیا ہے: ’’وہ فارسی نثر کا ایک صاحبِ طرز مصنّف تھا۔‘‘ میرا خیال ہے کہ مقالہ نگار کے علاوہ اور کسی کو یہ بات نہیں معلوم ہوگی کہ جہانگیر صاحبِ طرز نثر نگار تھا، اچھا نثر نگار ہونا اور صاحبِ طرز نثر نگار ہونا، دو مختلف باتیں ہیں۔ مقالہ نگار نے جوشِ تعریف میں دونوں کو ایک سمجھ لیا ہے۔

5- ص 79 پر اورنگ زیب کے جرائم کا ذکر کرتے ہوئے مقالہ نگار نے اسلامی آئین کو بھی ہدفِ طنز و تعریض بنانے کا موقع نکال کر اپنے مخصوص اندازِ نظر کی نمایش کی گنجایش پیدا کر لی۔ فرماتے ہیں:

’’اِس تخت نشینی کی جنگ میں اورنگ زیب کامیاب رہا اور اُس نے اپنے دو بھائیوں کو قتل کرا دیا اور تیسرے بھائی شجاع کو اراکان بھاگنے پر مجبور کیا، جہاں جا کر وہ مر گیا۔ اِس نے اپنے بھتیجوں کو بھی قید کر دیا۔ ساری کارروائی مسلم آئینِ حکمرانی کے مسلّمہ اصول کے مطابق ہوئی۔‘‘

ہندستان میں مختلف مسلمان خاندانوں نے حکومت کی ہے لیکن اِن کی حکومت کو اسلامی حکومت نہیں کہا جا سکتا۔ اورنگ زیب نے یا دوسرے مسلمان بادشاہوں نے جو کچھ کیا، وہ اُس دور کے نظامِ بادشاہت کا نتیجہ تھا۔ اِس کو ’’مسلم آئینِ حکمرانی کے مسلّمہ اصول‘‘ کہنا دراصل مسلم آئینِ حکمرانی پر طنز کرنے کا ایک بہانہ پیدا کرنا ہے، اِن کو حق ہے کہ وہ ’’مسلم آئینِ حکمرانی‘‘ کی قباحتوں پر پوری کتاب لکھ دیں، لیکن تاریخِ ادب کی کتاب کو ایسی غلط بیانیوں سے آلودہ نہیں کرنا چاہیے۔

مقالہ نگار سے یہ بھی پوچھا جا سکتا ہے کہ کیا غیر مسلم حکمرانوں نے کبھی اِس ’’جرم‘‘ کا ارتکاب نہیں کیا؟؟ اگر کیا ہے تو کیا اُسے ’’غیر مسلم آئینِ حکمرانی کے مسلّمہ اصول‘‘ کہنا جائز ہوگا؟

6- ص 67 پر حضرات شیخ معین الدین چشتیؒ، قطب الدین بختیار کاکیؒ، فریدالدین گنج شکرؒ، نظام الدین اولیاؒ اور نصیرالدین چراغؒ دہلی کے بارے میں لکھا ہے: ’’اُن کی زندگی کا دارومدار ’’فتوح‘‘ پر تھا یعنی بن مانگی خیرات پر جو پڑوسی دے دیں۔

ان بلند پایہ صوفیہ کی خدمت میں انتہائے عقیدت و احترام اور جذبۂ خدمت گزاری کے تحت جو

کچھ پیش کیا جاتا تھا، اُس کو 'خیرات' سے تعبیر کرنا یاوہ گوئی کی انتہا ہے۔ پھر یہ ستم کہ لفظ فتوح لکھ کر اِس کا ترجمہ خیرات کیا ہے۔ اِس کا صاف مطلب یہ ہے کہ یا تو مقالہ نگار اور نظرِ ثانی کرنے والوں کو لفظ فتوح اور لفظ خیرات دونوں کے معنی نہیں معلوم ہیں؛ اور نہ وہ اِن صوفیہ کے احوال سے کماحقہٗ واقف ہیں۔ یا مقالہ نگار نے قصداً اپنے معتقدات کے زیرِ اثر بہ طورِ تعریض اِس لفظ کو لکھا ہے اور نظرِ ثانی کرنے والوں نے اِس کو برحق سمجھا ہے۔

7- ص 72 پر اکبر کے دَور کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے: ''شروع میں وہ ایک معمولی حنفی مسلمان تھا، جس کا خیال تھا کہ وہ مسلم علما کو متنازعہ فیہ مسائل پر متّحد کر سکتا ہے... مگر علما کا اختلاف بڑھتا ہی گیا۔ اِس خرابی کو دور کرنے کی غرض سے شیخ مبارک (ابوالفضل اور فیضی کے والد) نے 1579 میں ایک محضر تیّار کیا جسے یورپین علما نے غلطی سے Infallibility Decree بتایا ہے۔ یہ دستاویز جس پر اِس دَور کے سارے ممتاز علما نے دستخط کیے تھے، کسی طرح اکبر کو پوپ کا درجہ نہیں دیتی۔ نہ وہ اکبر کو کوئی ایسا اختیار دیتی ہے جو اِس سے پہلے مسلمان بادشاہوں نے نہ برتا ہو... اِس محضر میں کوئی نئی بات نہیں ہے مگر اسے اکبر کی تلاشِ حق کی راہ میں سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے۔''

اِس کے علاوہ کہ یہ اقتباس اور اِس کے بعد کی کچھ عبارت غلط بیانیوں کا مجموعہ ہے، سوال یہ ہے کہ اِس کا اصل موضوع سے کیا تعلّق ہے؟ کیا اِس حد درجہ اختلافی مسئلے کا ذکر کیے بغیر، اُس دور کی وہ تہذیبی و سیاسی اہمیت واضح نہیں کی جا سکتی تھی، جس کا زبان کے آغاز و ارتقا سے تعلّق ہے؟ یہ بات ظاہر ہے کہ مقالہ نگار نے محض اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے اظہار کے لیے اِس کا تذکرہ ضروری سمجھا ہے، ورنہ اصل موضوع سے اِس کو کوئی تعلّق نہیں۔

مقالہ نگار کا یہ لکھنا کہ اِس محضر میں کوئی نئی بات نہیں ہے، مگر اِسے اکبر کی تلاشِ حق کی راہ میں سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے؛ حقیقت کے خلاف ہے۔ یہ بھی صحیح نہیں کہ سارے ممتاز علما نے اُس محضر اجتہاد پر دستخط کیے تھے۔ محضر اجتہاد اور دینِ الٰہی دونوں اکبر کے جذبۂ تلاشِ حق سے زیادہ شیخ مبارک کی خاص قسم کی ذہنیت اور ذہانت اور جذبۂ انتقام کے مظہر تھے۔ بہر حال یہ اختلافی مسئلہ ہے اور طویل بحث کا موضوع بنا بھی ہے اور بن بھی سکتا ہے، اِس کتاب میں اِس کا بالکل ذکر نہیں ہونا چاہیے تھا۔

اِس کتاب میں جو اشعار درج کیے گئے ہیں، اُن میں سے بیش تر غلط ہیں۔ کچھ مضمون نگاروں کی

بے احتیاطی کا شکار ہوئے ہیں، کچھ پریس والوں کی کرم فرمائی کے سبب سے مسخ ہوئے ہیں۔ پڑھنے والوں کے لیے بہر صورت صریحاً ساقط الوزن ہیں۔ اِس سے مضمون نگاروں کی بالغ نظری کے ساتھ ساتھ نظرِ ثانی کرنے والوں کی رسائی اور احساسِ ذمّے داری کا بھی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ بطورِ ''مشتے نمونہ از خروارے'' دو چار مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

ص 28 پر، برہمن سے جس غزل کو منسوب کیا گیا ہے، اُس میں دو مصرعے صریحاً ساقط الوزن ہیں۔ یہاں نہ علامتِ استفہام ہے نہ کذا۔ اِس سے بلا تکلّف یہ مانا جا سکتا ہے کہ مضمون نگار اور نظرِ ثانی کرنے والے، دونوں کی رائے میں یہ مصرعے، بجائے خود درست ہیں۔ وہ مصرعے یہ ہیں:

ع: خدا جانے کس شہر اندر ھمن کو لا کے ڈالا ہے

پیا کے ناؤن عاشقِ قتل با عجب دیکھے ہوں

دوسرا مصرع صریحاً بے معنی بھی ہے۔

ص 504 پر، قزلباش خاں امیدؔ سے ایک غزل کو منسوب کیا گیا ہے، اِس میں یہ مصرعے بھی ہیں، جن کا غلط ہونا عیاں ہے:

ع: بامن کی بیٹی ایک مری آنکھ میں کھڑی

ع: رفتم بہ پیش و گفتم جانم خدائے تشت

ع: ایسی نہ سیتا اور نہ بھوانی رادھکا

ص ۹۷ پر، نصیر الحق کا ایک شعر اِس طرح لکھا ہوا ہے:

گیارہ سو اوپر باون ہوئے جب

لکھا گوجری مینس یہ قصا تب

دوسرا مصرع صریحاً غلط ہے۔

ص 301 پر نصرتیؔ کی تاریخِ ولادت کا قطعہ اِس طرح درج ہے:

ضربِ شمشیر سوں یو دنیا چھوڑ

جا کے جنت میں خوش ہو رہے

سالِ تاریخ آملا یک نے

یوں کہے نصرتی شہید رہے

دوسرا اور چوتھا مصرع، دونوں غلط ہیں۔

ص502 پر ایک غزل کے اِن اشعار میں، دوسرا اور تیسرا مصرع بالیقین غلط ہے:

گیسوئے تاب دار ہیں یا ناگ ہے بھونگ
یا زلف مشک رنگ ہے نافۂ ختن
چوں ماہتاب روئے او کرتا ہے جھمک جھمک
یا آفتاب گشتہ درخشندہ در گگن

تاریخی حقائق اور عہد بہ عہد کے ارتقائے زبان وادب کے متعلق خود مرتّبین کی معلومات کتنی ہے، اس کا اندازہ اِس سے لگایا جاسکتا ہے کہ مرتّبِ اعلانے کتاب کی تمہید میں پہلے ہی پیراگراف میں لکھا ہے:

''تذکروں میں شعرا عام طور پر حروفِ تہجّی کے اعتبار سے لیے گئے ہیں، آبِ حیات میں سب سے پہلے ہمیں تاریخی دوروں کا التزام ملتا ہے۔''

جس شخص نے قائم کا تذکرہ، میر حسن کا تذکرہ اور کریم الدّین کا تذکرہ دیکھا ہے، وہ کسی قید یا صراحت کے بغیر، یہ لکھنے کی جرأت نہیں کرسکتا۔ اِن تذکروں میں ادوار قائم کیے گئے ہیں۔ آبِ حیات کی طرح نہ سہی۔ قائم و کریم الدّین کے تذکروں میں تو حروفِ تہجّی کا مطلق لحاظ نہیں رکھا گیا ہے۔ میر حسن کے تذکرے میں بھی اور تذکروں کی طرح حروفِ تہجّی کی پابندی نہیں کی گئی ہے، بل کہ طبقات کے ذیل میں اِس کا لحاظ رکھا گیا ہے۔

کتاب میں یکسانیت اور صراحت کو کم سے کم ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ناموں کے آگے قوسین میں سنین درج ہیں۔ اِس سلسلے میں کسی ایک قاعدے کی پابندی نہیں کی گئی ہے۔ کہیں یہ سنین سنہ ولادت و وفات کو ظاہر کرتے ہیں، کہیں زمانۂ حکومت کو صراحت نہ یہاں ہے نہ وہاں۔ مثلاً ص ۱۷۴ پر شیخ حمید الدین ناگوریؒ کے نام کے آگے (1274-1193) لکھا ہوا ہے۔ یہ سن ولادت و وفات پر حاوی ہے۔ لیکن اس صفحے پر (اور ناموں کے علاوہ) علاء الدین خلجی کے نام کے آگے (1315-1295)

لکھا ہوا ہے۔ یہ سنہ عہدِ حکومت پر حاوی ہے۔ مقدّمے میں یا کہیں اور اِس کی صراحت نہیں کی گئی ہے، کہ کس جگہ سنین کی مدّت پر حاوی ہوں گے۔

بہت سے مقامات پر سنین ہجری و عیسوی دونوں درج کیے گئے ہیں۔ یہ نہایت مناسب انداز ہے۔ لیکن بہت سے مقامات پر صرف سنین عیسوی درج ہیں یا صرف سنین ہجری۔

متعدّد مقامات پر نام کے آگے قوسین میں ایک سنہ لکھا ہوا ہے اور اِس کی صراحت نہیں کی گئی ہے کہ یہ سنہ ولادت ہے یا سنہ وفات، مثلاً ص 461 پر لکھا ہوا ہے: ''شاہ کماں گرم گنڈوی کڑپہ (1224ھ/1809) نے اِن کو اورنگ آبادی لکھا ہے''۔ یہاں یہ صراحت نہیں کی گئی کہ یہ سنہ ولادت ہے یا سنہ وفات۔ محض قیاساً اس کو سنہ وفات سمجھا جا سکتا ہے؛ جب کہ بہت سے مقامات پر لفظ متوفی یا اور کوئی تصریحی لفظ لکھا ہوا ہے۔

متعدّد مقالہ نگاروں نے ماخذ کا حوالہ دیے بغیر کچھ اہم باتیں لکھی ہیں۔ تحقیق کے نقطۂ نظر سے ایسے کسی دعوے کو قبول نہیں کیا جا سکتا۔

ایک مثال ہے اس کی وضاحت ہو جائے گی۔ ص 67 پر ایک مقالہ نگار نے حضرات شیخ معین الدّین چشتیؒ، قطب الدّین بختیار کاکیؒ، فریدالدّین گنج شکرؒ، نظام الدّین اولیاؒ اور نصیرالدّین چراغ دہلیؒ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''انھوں نے کوئی تصانیف نہیں چھوڑیں، جو تصانیف ان کے نام منسوب ہیں۔ وہ سب بہت بعد کی ہیں اور جعلی ہیں۔''

مقالہ نگار نے اپنے مآخذ کا حوالہ نہیں دیا ہے، اس لیے پڑھنے والا یہ فیصلہ کر ہی نہیں سکتا کہ یہ قول قابلِ اعتبار ہے یا نہیں۔ مجھے نہیں معلوم کہ فاضل مقالہ نگار کا ماخذ کیا ہے، لیکن جن لوگوں نے حضرت شکر گنجؒ اور دوسرے بزرگوں کی تصانیف سے انکار کیا ہے، اُن کے انکار کی بنیاد حضرت نصیرالدّین چراغ دہلیؒ کے مجموعۂ ملفوظات خیرالمجالس کے ایک ملفوظ پر مبنی ہے جو درجِ ذیل ہے:

> ''بعد ازاں مفرمودند کہ خدمت شیخ نظام الدّین می فرمود کہ من ہیچ کتابی نہ نوشتہ ام، زیرا کہ خدمت شیخ الاسلام فریدالدّین و شیخ الاسلام قطب الدّین و خواجگانِ

چشت قدس اللہ ارواحہم و از مشائخ شجرۂ ما ہیچ شیخی تصنیف نہ کردہ است۔ بندہ عرض داشت کرد کہ در فوائد الفوائد آمدہ است کہ شخصی بخدمت شیخ الاسلام شیخ نظام الدّین قدس اللہ سرہ العزیز عرض داشت کرد کہ من بر شخصی کتابی دیدہ ام از تصنیف شیخ خدمت شیخ فرمودند، او تفاوت گفتہ است۔ من ہیچ کتابی تصنیف نکردہ ام و خواجگان ما نیز نکردہ اند خواجہ سلمہٗ فرمودند، آری خدمت شیخ ہیچ کتابی تصنیف نکردہ است۔''

(خیر المجالس، ص 53، شائع کردۂ شعبۂ تاریخ علی گڑھ یونیورسٹی)

اِس سلسلے میں یہ عرض کرنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ اس موقعے پر تقاضاے احتیاط یہ تھا کہ مقالہ نگار ماخذ کے حوالے کے ساتھ ساتھ یہ صراحت بھی کر دیتے کہ اِس سے اِن کی مراد ملفوظات کی صحت انتساب کی نفی سے نہیں ہے، کیوں کہ یہ قول جس کی بنا پر دوسرے بزرگوں کی تصانیف سے انکار کیا جاتا ہے، خود ایک مجموعۂ ملفوظات پر مبنی ہے۔ اگر یہ مجموعے بھی اِن بزرگوں سے منسوب نہیں کیے جاسکتے ہیں تو پھر اِس انکار کی بنیاد ہی ختم ہو جائے گی۔

ایک اور پریشان کن صورتِ حال یہ ہے کہ مقالہ نگاروں نے صحتِ انتساب کا قطعی فیصلہ کیے بغیر اُس کلام سے اُردو کے آغاز و ارتقا کے متعلق کچھ نتائج اخذ کیے ہیں، جس کا انتساب ہنوز محتاجِ ثبوت ہے۔ اِس ذیل میں امیر خسرو، خواجہ گیسو دراز، برہمن اور بعض دوسرے لوگ آتے ہیں۔ جب تک یہ ثابت نہ ہو جائے کہ کون سی کتاب واقعی کس کی ہے، یا کس کلام کو واقعتاً کس سے منسوب کیا جاسکتا ہے، اُس وقت تک قطعیت کے ساتھ کوئی بات نہیں کہی جاسکتی۔ ایک مقالہ نگار، حضرت خواجہ گیسو دراز کی تصنیفات پر 15، 20 صفحے سیاہ کرنے کے بعد بھی یہ ثابت نہیں کر سکے ہیں کہ یہ ساری تصنیفات واقعی انھیں کی ہیں۔ البتہ نتائج بڑی فراخ دلی سے نکال لیے ہیں۔

بے پروائی و بے احتیاطی کا یہ عالم ہے کہ افراد و کتب کے نام مختلف مقامات پر مختلف ہیں، مثلاً ص ۵۴ پر ایک جگہ ایلتتمش لکھا ہوا ہے، اسی صفحے پر دوسری جگہ ایلتمش ہے اور ص 469 پر التمش۔

صفحات 210، 278، 281، 301، 311، 326 پر ایک کتاب کا نام ''بساتین السلاطین'' لکھا ہوا ہے۔ ص 432 پر، ''بساطین السّلاطین'' درج ہے اور یہی انڈکس میں ہے۔

خان آرزو کے ایک لُغت کا نام نوادرالالفاظ بھی لکھا ہے (ص 18)۔

تصحیح غرائب اللّغات ہندی بھی (ص 25) اِسی غرائب اللّغات ہندی کو دوسری جگہ غرائب اللّغات عبدالواسع ہانسوی لکھا گیا ہے۔ (ص 42)

ص 198 پر ایک کتاب کا نام برہان مأثر لکھا ہوا ہے۔ ص 278 پر برہان معاثر اور انڈکس میں برہان ماثر ہے۔

فارسی کے مشہور لُغت مویدالفضلا کا نام ایک جگہ صحیح لکھا ہوا ہے، ایک جگہ مریدالفضلا ہے (ص 19) اور ایک جگہ مویدالفضل۔ (ص 512)

کتاب میں اکثر مقامات پر نصیرالدین چراغ دہلی یا روشن چراغ دہلی لکھا ہوا ہے، لیکن ایک مقالے میں کئی جگہ نصیرالدین چراغ لکھا ہوا ہے (ص 67-66)۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے چراغ ان کا تخلص ہو۔

عبدالحق صاحب کی معروف کتاب کا نام کہیں تو ''اردو کی ابتدائی نشو ونما میں صوفیاے کرام کا کام'' لکھا ہوا ہے، مثلاً ص 144 اور کہیں اردو کی نشو ونما میں صوفیاے کرام کا حصہ'' مثلاً ص 188 (189)۔

کتاب میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں ہے۔

بے احتیاطی کی انتہا یہ ہے کہ صحیح لفظ کو غلط بتا کر اُس کی تصحیح کی ہدایت کی گئی ہے۔ ص ۱۹۶ پر تیسری سطر میں برہان الدین جانم لکھا ہوا ہے۔ یہ بالکل صحیح نام ہے، لیکن کتاب کے آخر میں جو غلط نامہ ہے اُس میں ہدایت کی گئی ہے کہ یہاں جانم کے بجاے حاتم لکھا جائے۔ غلط نامے کا مصرف تو یہ سمجھا جاتا تھا کہ جو غلطیاں کتاب میں رہ جائیں، اُن کی تصحیح کر دی جائے۔ یہ فخر اِس کتاب کے مرتّبین ہی کو حاصل ہے کہ اُنھوں نے صحیح لفظ کو غلط کرانے کے لیے بھی اِس کو استعمال کیا ہے۔

اغلاطِ طباعت کی کثرت نے رہی سہی کمی کو بھی پورا کر دیا ہے۔ غلطیوں کی بہتات سے گمان یہ ہوتا ہے کہ پروف پڑھے ہی نہیں گئے ہیں۔ ان کے فیض سے مطمئن کے بجاے مطئعن (ص 52)، شکست کے بجاے شکشت (ص 53، ص 55)، ملک الشعرٰی کے بجاے ملکہ الشعرائ (ص 191)، ضیاء الدّین کے بجاے ضیاء امدین (ص 69)، البیرونی کے بجاے البیونی (ص 88)، شیروانی کے بجاے شیروانی (ص 47، ص 49)، لنگوسٹک کے بجاے لنگوٹسٹک (ص 49) اور اِسی قسم کے بلا مبالغہ سیکڑوں

لفظ ہیں، جن کی صورت بدل گئی ہے۔

اور لفظ سنہ کے بجائے تو تقریباً ہر جگہ سن چھپا ہوا ہے۔ ہاں اغلاطِ پریس کی کثرت سے یہ فائدہ ضرور ہوا ہے کہ مقالہ نگار، مرتّبین اور کارکنانِ پریس، سب کی کارکردگی میں توازن پیدا ہو گیا ہے۔

اِس کتاب کا سب سے زیادہ مضحکہ خیز حصّہ اِس کا اشاریہ ہے، اِس قدر جہالت مآبی کے ساتھ کسی کتاب کا اشاریہ مرتّب نہیں کیا ہوگا۔ حیرت ہوتی ہے کہ نظرِ ثانی کرنے والوں نے اِس پھوہڑپن کو کس طرح قابلِ قبول سمجھا اور کسی جاہلِ محض کو یہ خدمت کیسے سپرد کر دی؟ معلوم ہوتا ہے کہ اشاریہ مرتّب کرنے والے بزرگ نے کسی قاعدے کا لحاظ رکھنا اپنے لیے حرام سمجھا تھا۔ جس لفظ کو جہاں چاہا اور جس طرح چاہا ہے، لکّھا ہے۔ میں اس پشتارۂ اغلاط میں سے دو چار مثالیں پیش کرتا ہوں۔ پورا اشاریہ اِسی قسم کی خوش فعلیوں کی جولانگاہ ہے:

ص 471 پر غیاث الدین تغلق اور غیاث الدین بلبن کے نام بھی لکّھے ہیں۔ اِس میں سے غیاث الدین تغلق کو تو حرف غ کے ذیل میں لکّھا گیا ہے اور غیاث الدین بلبن کو حرف ب کے ذیل میں۔

شاہ وجیہ الدین کا نام حرف و کے ذیل میں درج ہے لیکن شاہ شریف محمد گجراتی، شاہ ہاشم بیجاپوری وغیرہ کا نام حرفِ ش کے ذیل میں لکّھا ہوا ہے۔

شیخ جمالی، شیخ علائی، شیخ نوری وغیرہ کے نام حرف ش کے ذیل میں درج ہیں، لیکن شیخ علی محمد، شیخ عزیز اللہ، شیخ عبدی کے نام حرفِ ع کے ذیل میں لکّھے گئے ہیں اور شیخ معین الدین چشتی اجمیری کا نام الف کے ذیل میں ملے گا۔

اشاریے میں ترتیبِ حروف کا لحاظ رکھا جاتا ہے، خصوصاً حرفِ اوّل و ثانی میں۔ اِس کتاب کے ''اشاریہ ساز'' نے اِس مسلّمہ قاعدے کو مہمل سمجھ کر ساری پابندیوں کو اُڑا دیا ہے اور جس لفظ کو جہاں چاہا لکّھا ہے۔ مثلاً ع کے ذیل میں سب سے پہلا نام علی ہے، دوسرا علاء الدین، اس کے بعد عثمان ہے۔ پھر عبدالواسع، عبدالحلیم، عبدی ہیں۔ اچانک عمر، عصامی، عزیز سامنے آتے ہیں پھر عنبر اور اِس کے بعد معاً عباس اور اِس کے بعد عادل (جس کو سب سے پہلے آنا چاہیے تھا)۔

یہی نہیں، اِس کی بھی کوئی ضرورت نہیں سمجھی ہے کہ اصل کتاب اور اشاریے میں مطابقت بھی ہو۔ کتاب کے ایک صفحے پر ایک نام موجود ہے، اشاریہ اُس سے خالی ہے۔ اشاریے میں لکھا ہوا ہے کہ یہ نام فلاں صفحے پر ہے، لیکن وہ صفحہ اِس سے خالی ہے۔ مثلاً اشاریے میں حرف ف کے ذیل میں خواجہ محمد دہدار فانیؔ کے نام کے آگے صفحات 146 اور 248 کا حوالہ دیا گیا ہے لیکن ص146 اِس نام سے خالی ہے۔ حضرت بابا فریدالدین گنج شکرؒ کے نام کے آگے جن صفحات کا حوالہ دیا گیا ہے اُن میں ص 27 بھی ہے، لیکن یہ صفحہ آپ کے نام سے محروم ہے۔ شاہ برہان الدین غریب کے نام کے آگے کئی صفحات کا حوالہ دیا گیا ہے، اُن میں ص400 بھی ہے، لیکن اِس صفحے میں یہ نام موجود نہیں ہے۔ البتہ برہان الدین اولیاؒ کا نام لکھا ہوا ہے جس سے اشاریہ خالی ہے۔

اشاریے میں شیخ شرف الدین یحییٰ منیریؒ کا نام حرف ی کے ذیل میں لکھا گیا ہے اور اِس کے آگے صرف ص277 کا حوالہ دیا گیا ہے، جب کہ یہ نام ص 477 پر بھی موجود ہے۔

اِس سے بھی زیادہ عجیب صورتِ حال یہ ہے کہ ایک ہی کتاب یا شخص، دو مختلف ناموں سے دو جگہ درج ہے۔ مثلاً حضرت نصیرالدین چراغ دہلی کا نام حرف ر کے ذیل میں روشن چراغ دہلی کی رعایت سے ملے گا اور حرف ن کے ذیل میں بھی ملے گا۔ غالباً پریس کی غلطی سے مشہور لُغت موید الفضلا کا نام ص19 پر مرید الفضلا لکھا ہوا ہے۔ اشاریے میں بھی اِن کو دو کتابیں فرض کر کے دو جگہ لکھا گیا ہے۔

غرض کہاں تک مثالیں لکھی جائیں، اِس بحرِ بیکراں کے لیے سفینہ چاہیے۔ بجا طور پر یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ نظرِ ثانی کرنے والوں نے کیا کیا ہے؟ یہ بات تو سمجھ میں آسکتی ہے کہ کسی ناواقفِ محض شخص کو محض ازراہِ پرورش اِس کام کے لیے منتخب کرلیا گیا، لیکن اِن حضرات نے کیا کسی کے کام کو ایک نظر بھی نہیں دیکھا؟

کسی قابلِ ذکر ادبی کتاب میں اور خوبیوں کے ساتھ ساتھ صحیح بل کہ فصیح زبان کا وجود بھی ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اِس لحاظ سے اِس کتاب کی حالت ناگفتہ بہ ہے۔ غیر مناسب اندازِ بیان اور غلط جملے، اِس بہتات کے ساتھ اِس کے صفحات میں محفوظ ہیں کہ بعض نئے لکھنے والوں کی کئی کتابیں مل کر بھی اِس

کی برابری کو دعوا بہ مشکل کر سکتی ہیں۔

کتاب کے شروع میں نگرانِ اعلا، سرور صاحب کی لکھّی ہوئی تمہید شامل ہے، جو سات صفحوں پر مشتمل ہے۔ اِن سات صفحوں میں جیسے عجیب الخلقت جملے لکھے گئے ہیں، وہ دیدنی ہیں۔ میں بطور نمونہ دو تین جملے پیش کرتا ہوں۔ جن لوگوں کے ذمّے نظرِ ثانی اور دیکھ بھال کا فرض ہے وہ خود اگر غلط نویسی میں تکلّف نہیں کریں گے تو تامّل کیا ہوگا۔ یہ پہلو اِس لحاظ سے اور زیادہ قابلِ توجّہ ہے کہ طلبہ، جب ایسی اہم کتاب میں (جو اُن کی نظر میں معتبر بھی ہوگی) ایسے جملے پڑھیں گے تو یہ غلط نگاری اُن کے لیے سند کا کام دے گی اور اِس کی مضرت محتاجِ بیان نہیں:

(1) ''اِس تاریخ کی پہلی جلد میں ایک لسانیاتی مقدّمہ دیا گیا ہے''۔ ''مقدّمہ دیا گیا ہے'' لکھنا، صحّتِ زبان پر ستم کرنا ہے۔

(2) ''جدید اصولوں کی روشنی میں کام کر کے، ہماری تاریخ کے کئی تاریک گوشوں سے نقاب اٹھایا تھا۔'' تاریک گوشوں سے نقاب اٹھانا، تاریکی کو پیش کرنے کے مرادف ہے اِس سے یہ مراد لینا کہ تاریک گوشوں کو روشن کیا تھا، اُلٹی بات ہوئی۔

(3) ''تذکروں میں شعرا عام طور پر حروفِ تہجّی کے اعتبار سے لیے گئے ہیں۔'' تذکروں میں شعرا لیے گئے ہیں، لکھنا صحّتِ زبان کا خون کرنا ہے۔

(4) ''خام مواد کو تاریخی پس منظر میں دیکھنا ضروری ہے، ورنہ یک طرفہ ہو جانے کا امکان ہے۔'' یک طرفہ ہو جانے سے جانب دار ہو جانا مراد لینا بھی اسی قبیل کی بات ہے۔

اِسی بے نیازی کا یہ فیض ہے کہ یہ کتاب اِس قسم کے غلط جملوں سے بھری ہوئی ہے۔ ''جن کی لغت پر خانِ آرزو نے تصحیح کی ہے۔''

(ص 38) ''خاندانی شجرہ میں ولی کا نام شاہ ولی اللہ دیا ہوا ہے'' (ص 419)

''مذکورۂ بالا اسباب میں بعض احمد نگر میں مہیّا تھے اور بعض نہ تھے'' (ص 197)۔ ''انھوں نے قصداً بھنگ کا پیالہ منگوایا۔ عالمگیر نے اِس کو دیکھا کہ وہ دراصل دودھ ہو گیا ہے۔'' (ص 309) ''لیکن یہ اِن کی اکلوتی تصنیف نہیں ہوگی، اور بھی نظمیں رہی ہوں گی۔'' (ص 357) ''مگر وہ جوش و جودت نہیں ہے جو 'سب رس' کی ایک ایک سطر کی خصوصیت ہے۔'' (ص 379) ''اُن کے لیے ملک کی مقامی

زبان سیکھنا ناگزیر تھی۔'' (ص66) ''راؤ جن سنگھ نے اچھے شرائط پر صلح کی درخواست کی، جن کو اکبر نے منظور کر لی۔'' (ص71) ''مغل سلطنت کے تعلقات ہندو رجواڑوں سے جن شرائط پر طے ہوئے۔'' (ص71) ''ہندستان سے نیل، شکر، سوتی کپڑے اور ریشم جاتے تھے۔'' (ص52) ''قیمتیں مقرر کرنے کی بنیاد پیدائش کی لاگت کے اصول پر تھی۔'' (ص63)

موجودہ حالات کے پیشِ نظر یہ بات یقین کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ اب مدّت تک ہندستان میں کسی اور ادارے سے ایسی کتاب کا شائع ہونا، ناممکن کی حد تک مشکل ہے۔ بار بار اِس قدر وسائل ہاتھ نہیں آتے، نہ حالات اتنی مساعدت کرتے ہیں اِس لحاظ سے اِس کتاب کا اِس قدر بے احتیاطی کی روشنی میں مرتّب کیا جانا اور زیادہ افسوسناک ہے۔

یہ کتاب علی گڑھ یونی ورسٹی کی پیشانی پر ایک بدنما داغ ہے اور طلبہ کو گمراہ کرنے کی منظّم کوشش۔ تاریخِ ادب کی کتاب میں لکھے ہوئے کسی واقعے کا اگر حوالہ نہ دیا جاسکے، اُس میں درج شدہ تاریخوں پر اعتبار نہ کیا جاسکے، اُس کے اقتباسات کی صحت مشکوک ہو، جن تحریروں سے زبان کے آغاز وارتقا پر استدلال کیا گیا ہو، اُن کا انتساب ہی محتاجِ ثبوت ہو اور تضاد بیان سے پوری کتاب بھری ہوئی ہو تو آخر اُس کتاب کا مصرف کیا ہوگا؟

ابھی اِس کی باقی جلدیں نہیں چھپی ہیں۔ میں اربابِ اختیار سے درخواست کرتا ہوں کہ وہ طلبہ کی بے چارگی اور اُردو کے بے مائیگی پر رحم کھا کر، اِن جلدوں کو طومارِ اغلاط اور متضاد بیانات کا مجموعہ نہ بننے دیں۔ اِس کی صورت صرف یہ ہے کہ کسی ایسے شخص کو نظرِ ثانی کے لیے آمادہ کیا جائے جو واقعی اِس کا اہل ہو۔ تاریخ و تحقیق میں لفظوں کے طوطا مینا بنانے سے کام نہیں چلتا ہے۔

(ماہنامہ ''تحریک'' دہلی، مشمولہ بیس سالہ انتخاب نمبر، اکتوبر 1963 [پہلی بار] ص 221 تا 223)

○○○

ثقافتِ پاکستان

شیخ محمد اکرام صاحب کی مرتّب کی ہوئی ایک کتاب ''ثقافتِ پاکستان'' ادارۂ مطبوعاتِ پاکستان (کراچی) نے شائع کی ہے، اِس کتاب پر سنہ اشاعت درج نہیں، جب کہ دیگر تفصیلات موجود ہیں۔ آخر میں اشاریہ بھی نہیں ہے۔ اِس زمانے میں کسی ایسی قابلِ ذکر کتاب کا سنہ اشاعت اور اشاریے سے محروم ہونا تعجب خیز ہے۔ مرتّب کی صراحت کے مطابق یہ کتاب حکومتِ پاکستان کے شعبۂ نشر و اشاعت کی فرمایش پر مرتّب کی گئی ہے، اِس سے اُس کی اہمیّت ظاہر ہے۔ کتاب میں مختلف حضرات کے مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ اِس کے مندرجات کا اندازہ درجِ ذیل فہرستِ مضامین سے کیا جا سکتا ہے (مقدمۂ مرتّب اور اعترافِ تشکر کے علاوہ)۔

(1) ثقافتی ورثے کی نوعیت (2) آثارِ قدیمہ (3) فنِ تعمیر (4) موسیقی (5) مصوّری (6) خطّاطی (7) دیگر فنون (8) فارسی کا ادبی ورثہ (9) اُردو ادب (10) علاقائی ادبیات (11) روحانی فیضان (12) جدید ذہنی رجحانات

پاکستانی ثقافت کی تشکیل میں جو عناصر کارفرما رہے ہیں اُن کی نشان دہی اور اِس ثقافت کی ایک واضح تصویر پیش کرنا، مولّف کا اصل مقصد ہے۔ لیکن اثباتِ مدّعا کے لیے جو مواد اِدھر اُدھر سے جمع کیا گیا ہے اور اُس سے جو نتائج نکالے گئے ہیں وہ بڑی حد تک بحث طلب ہیں۔ کتاب کے مختلف مضامین پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ لکھنے والوں کے ذہن میں نفسِ ثقافت اور پاکستانی ثقافت کا واضح تصوّر نہیں ہے۔ کئی جگہ یہ بات کھٹکتی ہے کہ مختلف عناصر کو محض اِس لیے یک جا کر دیا گیا ہے کہ اُن سے حسبِ مدّعا

استدلال کیا جائے۔ اِس سلسلے میں متعلّق و غیر متعلّق اور صحیح و غلط کا فرق بھی مٹ گیا ہے۔ اگر یہ طے کر لیا جائے کہ ایک دعوے کو بہ ہر طور ثابت کرنا ہے تو پھر کوئی مشکل باقی نہیں رہتی۔ ایسی متعدّد مثالیں اِس کتاب میں موجود ہیں۔ چند مثالوں سے کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے:

"اُردو کی ابتدا کہیں بھی ہوئی ہو، اس کی اصلی ابتدا برِ صغیر کے مسلمانوں کے دل میں ہوئی، جس میں یہ خواہش پنہاں تھی کہ وہ ایک ایسی زبان ایجاد کریں جو مقامی بول چال میں اُن کی مشترک ایرانی ثقافت اور عربی ورثے کی ترجمانی کر سکے۔" (ص 214)

اُردو کے آغاز کے متعلّق یہ مفروضہ پیش کرنا کہ یہ دراصل مسلمانوں کی اِس خواہش کے نتیجے میں عدم سے وجود میں آئی کہ ایرانی عربی ثقافتی ورثے کی ترجمانی کا ذریعہ ہاتھ آ جائے، یہ طے کر لینا ہے کہ علماے لسانیات نے آج تک جو کچھ لکھا ہے وہ سب بے معنی ہے اور اِس سے بھی بڑھ کر یہ کہ زبانیں کسی طے شدہ پروگرام کے تحت بنا کرتی ہیں اور لوگ با قاعدہ "زبان ایجاد" کیا کرتے ہیں۔ یہ قول عزیز احمد صاحب کا ہے، جن کی سوجھ بوجھ اور روشن خیالی ایک زمانے میں زبان زدِ عام تھی۔ ع: انقلابات ہیں زمانے کے! اِس سے بھی زیادہ دل چسپ مثال یہ ہے:

"کوئی پنجابی مسلمان کسی بنگالی مسلمان کے گھر میں داخل ہوتے ہی یوں محسوس کرتا ہے گویا وہ اپنے ہی گھر میں ہے۔ مشترک طرزِ زندگی اور مشترک فکر و نظر کا جادو ہندستانی علاقے کی ایک ہزار میل کی مسافت کو کالعدم کر دیتا ہے۔" (ص 55)

دونوں علاقوں کی معاشرت میں اِس قدر نمایاں فرق ہے کہ "مشترکہ طرزِ زندگی" کے سانچے میں اُس کو ڈھالنا، بس فرض کرنے کی حد تک ٹھیک ہے۔ ہاں اگر طرزِ زندگی، صرف مذہب و متعلّقاتِ مذہب کا نام ہو اور جغرافیائی اثرات، رسم و رواج، علاقی روایات اور نسلی خصوصیات کا معاملات سے کوئی تعلّق نہ مانا جائے تو دوسری بات ہے۔

مقالہ نگاروں نے پاکستان کی مفروضہ ثقافت کو بنیادی طور سے اسلامی ثقافت ثابت کرنے کے لیے مفروضات کو اِس قدر وسعت دی ہے کہ جس چیز کو چاہا ہے "اسلامی" بنا دیا ہے۔ خواہ وہ فنِ تعمیر ہو، خواہ مصوّری ہو اور خواہ بادشاہت۔ مسجد قوۃ الاسلام (دہلی) کا ذکر کرتے ہوئے ایک مقالہ نگار نے لکھا ہے:

''ان توسیعات میں آرایش کا انداز کچھ اور ہو گیا وضع خالصتاً اسلامی اور اقلیدسی بن گئی ہے۔'' (ص 83)

ایک دوسرے مقالہ نگار نے لکھا ہے:

''چناں چہ برِّصغیر پاک و ہند میں اسلامی فتوحات کے بعد سے قرآن مجید اور عربی کتابیں زیادہ تر خطِ نسخ میں لکھی جاتی رہیں۔'' (ص 150)

ہندستان میں مختلف خاندانوں کے بادشاہوں نے حکومت کی ہے۔ اُن کی حکومت کو اسلامی حکومت کہنا، کسی طرح صحیح نہیں ہے۔ مسلم حکومت اور اسلامی حکومت میں بہت فرق ہے، ورنہ سلاطین جس قدر غیر معقول حرکات کیا کرتے تھے (خلفاے بغداد سے لے کر شاہانِ ایران و ہند تک) وہ سب اسلام کے احکام کا جز بن کر رہ جائیں گی۔ یہی حال فنِ تعمیر وغیرہ کا ہے، مختلف اَدوار میں فُنون کی ترقّی، اُن اَدوار کے حالات و محرکات کے زیرِ سایہ ہوئی۔ اُن میں بہت سے اثرات کارفرما رہتے تھے، علاقائی اثرات، ملکی اثرات، حکومتی اثرات، مذہبی اثرات اور روایتی اثرات۔ فنون کو اسلامی و غیر اسلامی خانوں میں بانٹنا، حقائق کو نظر انداز کرنے کا عہد کر لینا ہے۔

اِسلام نے تصویر کشی کی ممانعت کی ہے اور موسیقی کو ناجائز بتایا ہے۔ مختلف ممالک کے مسلمان حکمرانوں کے دَور میں، خصوصاً ہندستان کے مسلم فرماں رواؤں کے عہد میں اِن فنون نے بہت ترقّی کی، کیا مصوّری و موسیقی کو بھی، اسلامی مصوّری اور اسلامی موسیقی کہا جا سکتا ہے؟ زبان، لباس، تعمیر اور دیگر فنون پر اسلام کا لیبل چسپاں کرنا، اِس کا اعلان کرنا ہے کہ اِن سب کے متعلّق احادیث و قرآن اور کتبِ فقہ و تفسیر میں ساری تفصیلات مرقوم ہیں اور اِس کو خود یہ حضرات صحیح نہیں مانیں گے۔ نیز مسلمان بادشاہوں کی حکومت کو ''اسلامی حکومت'' کہنا اور اِن کے معرکوں کو ''اسلامی فتوحات'' سے تعبیر کرنا؛ اِس کو مان لینا ہے کہ بادشاہت، اسلامی آئینِ حکمرانی کے عین مطابق ہے اور جس قدر جنگیں اِن بادشاہوں نے کی ہیں، وہ سب جہاد کا حکم رکھتی ہیں۔ اِس سلسلے میں اِس حد تک غلو سے کام لیا گیا ہے کہ تضادِ بیان کی بھی پروا نہیں کی گئی ہے۔ ایک مقالہ نگار نے سلطان علاء الدین خلجی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''سلطان علاء الدّین نے اسلامی سلطنت کو انتہائی وُسعت بخشی۔'' (ص 181)

لیکن خود مرتّبِ کتاب نے ''اسلامی سلطنت'' کے اِسی وسعت بخشنے والے بادشاہ کے متعلّق لکھا ہے:

''ایک اور قدیم اور اہم بادشاہ علاء الدین خلجی کہا کرتا تھا کہ ''سلطنت کے ضوابط و احکام کا تعلّق سلاطین کی صوابدید سے ہوتا ہے اور وہ قوانینِ شرعی کے دائرۂ عمل میں شامل نہیں ہوتے۔ اِس کے نزاعوں کا فیصلہ اور قانونی معاملات کا تصفیہ یا نماز ادا کرنے کے طریقوں کا تعیّن، علما اور قضاۃ کا کام ہے۔'' چناں چہ وہ جس بات کو سلطنت کے لیے مفید سمجھتا تھا، اُس کے حق میں احکام صادر کر دیتا اور اِس امر کو ملحوظ نہ رکھے گا کہ یہ مذہباً جائز ہے یا ناجائز۔'' (ص 50)

اِس قدر واضح بیان کے بعد علاء الدین کی حکومت کو ''اسلامی سلطنت'' کہنا مضحکہ خیز بات ہے۔ کتاب میں ایسے مفروضات کی کمی نہیں ہے۔

شہرت سے غلط فائدہ اُٹھانا، آج کل شیوۂ عام بن گیا ہے۔ بہت سے متعارف اہلِ قلم نے یہ فرض کرلیا ہے کہ اُن کا نام ہی صحت و معیار کی ضمانت ہے۔ نہ محنت کی ضرورت ہے نہ پابندیِ آدابِ تحقیق کی۔ جو کچھ قلم سے نکل جائے، مستند ہے۔ ایسی تحریروں کو پڑھ کر کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اُردو میں ابھی ابتدائی تحقیق کا بھی رواج نہیں ہوا ہے یہ صورتِ حال پریشان کُن ہے۔ خصوصاً اِس وجہ سے کہ اِس طرح آسان پسندی کی ایک روایت قائم ہوتی جا رہی ہے۔ لوگ مرتّب یا مقالہ نگاروں کے نام دیکھ کر اِس اعتماد کے ساتھ کتاب خریدتے ہیں کہ اِن کی معلومات میں اضافہ ہوگا لیکن ہوتا یہ ہے کہ ہمیشہ کے لیے غلط معلومات حاصل کرنے کا ایک وسیلہ ہاتھ آ جاتا ہے۔

چوں کہ یہ کتاب حکومتِ پاکستان کے ایما پر مرتّب کی گئی ہے۔ اِس کے مرتّب ایک نامور صاحبِ قلم ہیں، اِس لیے خیال تھا کہ یہ غلطیوں سے ضرور پاک ہوگی، جو آج کل عام طور سے ایسی کتابوں میں نظر آتی ہیں۔ لیکن افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اِس کتاب میں مثالوں کی بھی کمی نہیں۔ کسی دوسرے ملک کا کوئی پڑھا لکھا شخص بھی نہیں کرسکتا کہ وہ کتاب جس کا مرتّب ملک کا معروف ترین صاحبِ قلم ہے اور وہ حکومت کی فرمایش پر مرتّب کی گئی ہو؛ اُس میں ہر قسم کی غلطیاں موجود ہوں گی۔ ذیل میں اِسی قسم کی چند غلطیوں کی نشان دہی کی جاتی ہے۔ یہاں یہ صراحت ضروری ہے کہ یہ جائزہ صرف چند ابواب تک محدود ہے۔ دوسرے ابواب مثلاً فنِ تعمیر، موسیقی، مصوّری، علاقائی زبانوں کا ادب، میرے تبصرے کے دائرے سے خارج ہیں۔ جو لوگ اِن زبانوں سے یا اِن علاقوں سے واقفیت رکھتے

ہوں، یہ اُن کا کام ہے۔ اگر زیرِ تبصرہ چند ابواب کو معیار قرار دیا جائے تو باقی ابواب کے متعلق بھی کوئی اچھی رائے قائم کرنا مشکل ہے۔

(1) ''خط نستعلیق بہت خوب صورت اور رواں تھا، لیکن اُس کے لکھنے میں کاتبوں کو زیادہ محنت کرنی پڑتی تھی... اِس لیے خط نستعلیق کو تیزی سے لکھنے کی ایک نئی طرز ایجاد ہوئی جس کو خطِ شکستہ کہتے ہیں۔ اس طرز کا موجد مرزا شفیع نامی خوشنویس تھا۔ اس لیے اُس کے نام سے منسوب ہوکر یہ خط شفیعا کہلایا۔'' (ص150)

اِس عبارت سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں (الف) خطِ شکستہ اور نستعلیق ایک ہی خط کے دو نام ہیں (ب) خطِ شکستہ کا موجد مرزا شفیعا تھا، یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔

خطِ شکستہ اور خطِ شفیعہ دو الگ الگ خط ہیں، دونوں نستعلیق کی رواں دواں شکلیں ہیں، اِن میں سے رواں شکل شفیعہ ہے اور دواں شکستہ یوں کہہ لیجیے کہ نستعلیق کو تیزی سے لکھا جائے تو وہ شفیعہ ہے اور بے حد تیزی سے لکھا جائے تو شکستہ۔ بہ الفاظِ دیگر نستعلیق میں پیچ و خم کم ہوں تو شفیعہ اور زیادہ ہوں تو شکستہ۔

خطِ شکستہ کا موجد ''مرزا شفیعا'' نہیں تھا۔ مقالہ نگار نے کئی جگہ تذکرۂ خوش نویساں کا حوالہ دیا ہے۔ تعجب ہے کہ خطِ شکستہ کی ایجاد کے سلسلے میں اُنھوں نے اُس کی اِس عبارت کو کیوں نظرانداز کردیا:

''واضح دلائح باد کہ واضعِ خطِ شکستہ میرزا محمد حسین والد میرزا بخت۔ وآں بزرگ پاک نژاد از قرابتیانِ حبیب اللہ مصنّفِ حبیب اسیر بودہ است... نہ خط شکستہ پیش ازیں ضابطہ و اسلوبی مقران اشت در خطوطِ مذکورہ شمردہ نمیشد۔ میرزا محمد حسین خط خوش نوشت و بدرجۂ کمال رسانیدہ گویند در عہدِ نورالدین جہانگیر بادشاہ در سنہ یکہزار☆ و شش ہجری بخلدِ بریں خرامید۔'' (تذکرۂ خوشنویساں، مولّفہ مولانا غلام محمد دہلوی، ص۱۰۳، مطبوعۂ مطبع بیپٹس مشن، کلکتہ)

☆ [تذکرۂ خوشنویساں کے مصحح نے اس پر حسبِ ذیل حاشیہ لکھا ہے:

''سلطنت نورالدّین جہانگیر از سنہ 1014 ہجری الی سنہ 1037 بودہ و دریں مورد کہ وفات

میرزا محمد حسین در سنہ ہزار و شش ہجری نگاشتہ شاید لفظ بست از قلم محرر افتادہ۔ در سنہ ہزار و بست و شش ہجری قلم نسخ براوراقِ عمر خود کشیدہ باشد، واللہ اعلم''۔]

اِس سلسلے میں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اسی کتاب میں ایک صفحے پر ''مسلم خطّاطی کے نمونے'' بھی پیش کیے گئے ہیں۔ اِن میں خطِ شکستہ اور خطِ شفیعہ دونوں کے نمونے موجود ہیں اور یہ نمونے ہی اُن کے قول کو غلط ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔

(2) ''منشی سُرب سنگھ دیوآنہ'' (ص156)

صحیح: رائے سُرب سُکھ دیوانہ۔ (تذکرۂ مسرت افزا، ص81، گُلِ رعنا (مولفۂ لچھمی نرائن شفیق) ص77۔ سفینۂ ہندی، ص72)، سفینۂ ہندی میں مولّف کا کہا ہوا قطعۂ تاریخِ وفات بھی موجود ہے، جس میں پورا نام آ گیا ہے (مولّفِ سفینۂ ہندی نے لکھا ہے: ''برراقم بسیار شفقت میفرمود'')

بچار شنبۂ ماہِ صیام، نوزدہم برفت رائے سُرب سُکھ سوئے بہشتِ بریں
چو بود او بفنِ شعر و شاعری ہشیار شدش تخلصِ دیوانہ اختیار ازین
بہشت یافتہ۔ تاریخ رحلتش باشد دلیلِ مغفرتِ او ہمیں بود بہ یقین

(سفینۂ ہندی، مولّفہ بھگوان داس ہندی، ص۷۳، شائع کردہ ادارۂ تحقیقاتِ عربی و فارسی، پٹنہ)

''مغلوں نے اپنے دوصد سالہ دورِ حکومت میں، یعنی اکبر کی تخت نشینی سے لے کر محمد شاہ کی موت تک (1749–1556) سارے شمالی ہندستان ہی کو نہیں...'' (ص47)

اِس عبارت کے سلسلے میں مجھے تین باتیں عرض کرنا ہیں: ایک تو یہ کہ عبارت کے جزوِ اوّل ''مغلوں نے اپنے دوصد سالہ دورِ حکومت میں'' سے یہ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ مضمون نگار کی رائے میں مغلوں نے صرف دو سو سال حکومت کی ہے، نیز اِس عبارت سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اُن کی حکومت کا زمانہ عہدِ اکبر سے عہدِ محمد شاہ تک تھا۔ حالاں کہ مضمون نگار کا یہ منشا نہیں ہے۔ غیر مناسب اندازِ بیان نے یہ صورت پیدا کی ہے۔

دوسری بات یہ کہ مضمون نگار نے محمد شاہ کا سالِ وفات ۱۷۴۹ء لکھا ہے، یہ غلط ہے۔ محمد شاہ کا انتقال 16 / اپریل 1748 کو ہوا تھا (ملاحظہ ہو بیل کی اورینٹل بایوگریفیکل ڈکشنری)۔

تیسری یہ کہ مضمون نگار نے 1556 سے 1749 تک کے عہد کو ''دوصد سالہ دور'' کہا ہے۔

تقاضاے احتیاط یہ تھا کہ یہاں لفظِ تقریباً یا اُس کا مرادف استعمال کیا جاتا کیوں کہ یہ عرصہ دو سو سال سے کم ہے۔

(4) ''1800 میں فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں نستعلیق اور نسخ کا مطبع قائم ہوگیا۔'' (ص156)

اگر اِس سے مراد وہ پریس ہے، جس کو گل کرسٹ نے قائم کیا تھا، تو سنہ غلط ہے؛ کیوں کہ یہ مطبع ۱۸۰۲ء میں قائم ہوا تھا (ملاحظہ ہو محمد عتیق صدیقی کی کتاب گل کرسٹ اور اُس کا عہد) اور اگر کوئی اور پریس مراد ہے تو مضمون نگار صاحب براہِ کرم یہ بتائیں کہ وہ کون سا پریس تھا؟

''(5) ڈاکٹر وحید مرزا نے خسرو کے متعلق انگریزی زبان میں ایک عالمانہ کتاب لکھی ہے۔'' (ص180)

وحید مرزا صاحب نے اُردو میں بھی امیر خسرو پر ایک کتاب لکھی ہے جو بڑی حد تک اِن کی مذکورہ انگریزی تصنیف پر مبنی ہے، اِس کا تذکرہ بھی ضروری تھا۔ رہی اِس کی عالمانہ حیثیت، یہ محلِ نظر ہے۔

(6) ''شاعری کی مقبول طرز وہ تھی جس کو ایران کے نو وارد شعرا نے رائج کیا۔ اِن شعرا کی فہرست میں عرفی، نظیری اور ظہوری جیسے مشہور نام ہیں۔ عرفی کی شہرت قصیدہ نگار کی حیثیت سے ہوئی، گو وہ غزلیں بھی خوب کہتا ہے۔ باقی شعرا نے زیادہ تر غزلیں ہی کہی ہیں۔'' (ص19)

مضمون نگار کی تحریر سے صراحت کے ساتھ یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ عرفی، نظیری اور ظہوری کو ''ایک طرز'' کا شاعر مانتے ہیں اور اِس کا غیر صحیح ہونا عیاں ہے۔ ظہوری کی شاعری، اِن دونوں کی شاعری سے مختلف ہے۔ خصوصاً نظیری کا طرز تو اُس سے قطعاً مختلف ہے۔

اِس بات کو بھی نظر انداز کر دیا گیا کہ ظہوری کی شہرت درحقیقت اُس کی معروف کتاب سہ نثر کے سبب سے ہے، یا اُس کے ساقی نامہ کے سبب سے۔ بہ حیثیتِ غزل گو وہ مشہور ہوا، نہ اُس کا نام غزل گوئی میں نظیری کے ساتھ لیا گیا اور نہ لیا جا سکتا ہے۔

مضمون نگار نے اِسی ذیل میں آگے چل کر لکھا ہے: ''عرفی و نظیری اور ظہوری کی شاعری بہت بلند قسم کی ہے۔''

یہ بڑا مبالغہ ہے۔ اگر ظہوری کی شاعری کو "بہت بلند قسم کی" کہا جا سکتا ہے تو پھر سعدی و حافظ اور فردوسی و نظامی کی شاعری کس قسم کی مانی جائے گی؟ تعریفی الفاظ کے صرف میں بے احتیاطی شیوۂ عام بن گئی ہے، مضمون نگار بھی اُسی کا شکار ہیں۔

(7) "معاصر الامرا اور معاصر رحیمی، امرا کے یادگار تذکرے ہیں۔" (ص196)

یہ بالکل نئی کتابیں معلوم ہوتی ہیں۔ کم از کم میری نظر سے نہیں گزریں، البتہ مآثر الامرا اور مآثر رحیمی سے ضرور واقف ہوں۔

(8) "خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (1321-1422) نے اُردو نثر کی سب سے پہلی تصنیف لکھی۔" (ص216)

مقالہ نگار نے اِس تصنیف کا نام نہیں لکھا، لیکن یہ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اُن کی مراد معروف کتاب معراج العاشقین سے ہے، جس کو خواجہ صاحب کی طرف منسوب کیا گیا ہے۔ لیکن یہ انتساب ہنوز محتاجِ ثبوت ہے۔ اِس کا کوئی ثبوت موجود نہیں کہ یہ کتاب اُنھیں کی ہے۔ "تصنیف لکھی" کی بلاغت سے یہاں قطعِ نظر کی جاتی ہے۔

(9) ص217 پر میر تقی میر کا سنِ ولادت و وفات بالترتیب 1724 او 1808 لکھا ہوا ہے۔ میر کے سالِ وفات میں تو کوئی اختلاف ہی نہیں، اُن کا انتقال 1225ھ میں ہوا تھا۔ یہ مطابق ہے 1810 کے۔ تاریخ میں ایک دن کا اختلاف ہے۔ رسالۂ معیار (پٹنہ) کے شمارۂ مئی 1936 میں قاضی عبدالودود صاحب نے سیّد انشا کے داماد میر احمد منشا کے کلّیاتِ فارسی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا: "ان کے کلّیاتِ فارسی میں ایک صفحے سے زیادہ کی عبارت ہے جس کے ہر فقرے سے میر کا سالِ وفات نکلتا ہے۔" دو فقرے ایسے ہیں جن سے مہینا، دن اور تاریخ بھی معلوم ہو جاتے ہیں۔ اُن میں سے ایک فقرہ یہ ہے: "فقرۂ اوّل بلہجۂ فارسی صاف دل آیا 1225۔ یوم الجمعہ و بست و یکم از مہ، شعبان 1225"۔ مولانا آسی نے مقدمۂ کلّیاتِ میر میں میر کے دیوانِ چہارم (مخزونۂ کتاب خانۂ راجا صاحب محمود آباد) کی ایک عبارت نقل کی ہے جو میر کے شاگرد محمد محسن کی لکھی ہوئی ہے، اِس سے معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب کا انتقال 20/ شعبان 1225ھ کو جمعے کے دن ہوا تھا۔ اور یہی مرجّح ہے۔ قاضی صاحب نے بھی اپنے ایک حالیہ مقالے میں، جو دہلی کالج میگزین کے میر نمبر میں شائع ہوا ہے، اِسی تاریخ کو درج کیا ہے۔

سنہِ ولادت میں ضرور معمولی سا اختلاف ہے، لیکن مرجّح قول یہ ہے کہ اُن کی ولادت اواخرِ 1135ھ میں ہوئی، جو مطابق ہے 1723 کے۔ (ملاحظہ ہو مجلّۂ معاصر، شمارہ 13، ص 102)

(10) سوداؔ کا سالِ وفات 1780 لکھا گیا ہے۔ (ص 217) یہ بھی صحیح نہیں، سوداؔ کی وفات 4/رجب 1195ھ کو ہوئی تھی۔ (سوداؔ، مولّفہ شیخ چاند، حاشیہ دستور الفصاحت ذکر سوداؔ، تاریخ لطیف قلمی کتاب خانۂ رام پور) یہ 26/جو 1781 کے مطابق ہے۔ (حسبِ تقویم شائع کردۂ انجمن ترقّی اردو، کراچی)۔

(11) خواجہ میر دردؔ کا سالِ ولادت 1720 اور سالِ وفات 1884 لکھا ہے (ص 218)۔ دونوں سنہ غلط ہیں۔ سنہِ وفات غلط تر ہے۔ خواجہ صاحب کا سنہِ ولادت 1131ھ ہے (میخانۂ درد) یہ مطابق ہے 19-1718 کے۔

خواجہ صاحب کی وفات 24/صفر 1199ھ کو ہوئی تھی (میخانۂ درد)، حاشیۂ دستور الفصاحت، ذکر دردؔ، تاریخِ لطیف) یہ 6/جنوری 1785 کے مطابق ہے۔

(12) خواجہ میر دردؔ کا ذکر کرتے ہوئے، مقالہ نگار نے لکھا ہے: ''اپنے عہد و ماحول کے انتشار کی تاب نہ لا کر، باطن کی پاکیزگی اور روحانی مسرّت کے سرچشمہ یعنی تصوف کی طرف متوجّہ ہوئے۔'' (ص 218)

مقالہ نگار کے اندازِ نگارش سے صراحت کے ساتھ یہ معلوم ہوتا ہے کہ دردؔ اپنے ماحول کے انتشار کی تاب نہ لا کر تصوّف کی طرف متوجّہ ہوئے گویا وہ ایک زمانے میں تصوّف کی طرف متوجّہ نہیں تھے! مقالہ نگار کو معلوم ہونا چاہیے کہ تصوّف دردکو ورثے میں ملا تھا۔ اُن کے والد خواجہ ناصر عندلیبؔ اپنے زمانے کے معروف صوفی تھے۔ دردؔ کی نشو و نما اِسی ماحول میں ہوئی۔ وہ آغاز ہی سے بادۂ تصوّف سے سرشار تھے۔ اِس میں زمانے کے انتشار کو مطلق دخل نہیں تھا۔ مقالہ نگار اگر دردؔ کی تصانیف کو ایک بار پڑھ لیتے تو اُن کو یہ غلط فہمی نہیں ہو سکتی تھی۔ میر دردؔ کی معروف تصنیف علم الکتاب میں ساری تفصیلات موجود ہیں۔

(13) مومنؔ کا سنہِ ولادت 1799 اور وفات 1851 لکھا گیا ہے (ص 220)۔ دونوں سنہ غلط ہیں۔ مومنؔ کا سنۂ ولادت 1215ھ ہے (آبِ حیات)۔ یہ 1801-1800 کے مطابق ہے۔ مومنؔ کا انتقال 12 مئی 1852 کو ہوا تھا۔ (نادراتِ غالب، مکتوب)۔

(14) ص 222 پر ''ڈاکٹر گل کرسٹ'' لکھا ہوا ہے۔ صحیح نام گل کرسٹ ہے (تفصیل کے لیے دیکھیے محمد عتیق صدیقی کی کتاب گل کرسٹ اور اس کا عہد)۔

(15) نفحۃ الانس میں جامی بایزید سے روایت کرتے ہیں۔'' (ص 267)

کتاب کا صحیح نام نفحات الانس ہے۔

(16) ''ڈاکٹر عبدالحق اپنی کتاب (اُردو میں صوفیاے کرام کا حصّہ) میں کہتے ہیں'' (ص 306)۔

کتاب کا صحیح نام ہے ''اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیاے کرام کا کام۔''

(17) ایک زمانے میں، غالبؔ کی ترقّی پسندی کے ثبوت میں اُن کا غزل سے غیر مطمئن ہونا بھی بیان کیا جاتا تھا۔ صاف صاف کہا جا سکتا ہے کہ غالبؔ کو غزل کی تنگ دامانی کا شدید احساس تھا اور اس مفروضے کی بنیاد غالبؔ کے اِس معروف شعر پر رکھّی جاتی تھی:

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگناے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

یہ شعر در حقیقت اُس قطعے کا جز ہے جو اِس غزل کے آخر میں اور جس میں شاعر نے ظرفِ تنگناے غزل کی شکایت محض اِس لیے کی کہ اِس میں تجمل حسین خاں کی مدح و ثنا کا مکمّل بیان نہیں سما سکتا۔ یار لوگوں نے اِس شعر کو ماقبل و بعد سے الگ کر کے، خیال آرائی کا ہدف بنالیا۔ بہ ہر حال اب بیش تر حضرات اِس مفروضے کا غلطِ محض ہونا طے کر چکے ہیں؛ لیکن فاضل مقالہ نگار ہنوز اُسی خیالِ غیر واقعی کے اسیر معلوم ہوتے ہیں۔ ص 221 پر اِسی شعر کو بنیاد بنا کر، اُسی نوع کی باتیں لکھی گئی ہیں۔

(18) ص 327-328 پر مولانا شبلی کا تذکرہ موجود ہے۔ اِس سے قطع نظر کرتے ہوئے اِس تذکرے کو ثقافتِ پاکستان سے کوئی تعلّق نہیں ہے، مقالہ نگار نے کئی باتیں ایسی لکھّی ہیں، جس کو کسی طرح تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔

(الف) ''سولہ سال تک اپنے علی گڑھ کے دورانِ قیام میں مولانا شبلی، سرسیّد احمد خاں کے صرف مدّاح ہی نہیں رہے بل کہ اُن کی تحریک سے کامل اتّفاق کرتے رہے۔''

یہ بالکل صحیح نہیں ہے کہ مولانا شبلی سرسیّد احمد خاں سے مکمّل اتفاق کرتے رہے۔ مقالہ نگار اگر

حیاتِ شبلی کے صفحات 160، 232 اور ص 281 سے ص 298 تک کا حصّہ سرسری طور پر بھی پڑھ لیں، تو اُن کو اپنے اِس قول کی خامی معلوم ہو جائے گی۔ میں یہاں صرف مولانا شبلی کے ایک خط کا اقتباس نقل کرنا کافی سمجھتا ہوں، جس کو حیاتِ شبلی میں نقل کیا گیا ہے:

> ''رائے میں ہمیشہ آزاد رہا۔ سرسیّد کے ساتھ سولہ برس رہا۔ لیکن پولٹیکل مسائل میں ہمیشہ اُن سے مخالف رہا اور کانگریس کو پسند کرتا رہا اور سرسیّد سے بارہا بحثیں رہیں۔'' (حیاتِ شبلی، ص 297)

(ب) ''اُنھوں نے مسٹر آرنلڈ سے فرانسیسی زبان سیکھی، جس کے ذریعے اُن کو مغربی خیالات سے واقفیت حاصل کرنے کا موقع ملا۔''

یہ دعوا کرنا کہ مولانا شبلی نے اتنی فرانسیسی سیکھ لی تھی کہ اس کے ذریعے سے وہ مغربی خیالات سے واقفیت حاصل کر سکتے تھے، محتاجِ ثبوت ہے۔ مولانا کے شاگردِ رشید مولانا سیّد سلیمان ندوی نے ''حیاتِ شبلی'' میں لکھا ہے کہ ''علامہ شبلی نے پروفیسر آرنلڈ سے کسی قدر فرنچ بھی سیکھی تھی۔'' (ص 140) اب اِس ''کسی قدر'' کو جس قدر جی چاہے وسعت دے لیجیے۔ خود مولانا شبلی کی کسی تحریر سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ اُنھوں نے فرنچ کے واسطے سے مغربی خیالات سے واقفیت حاصل کی۔ ہاں یہ البتہ معلوم ہوتا ہے کہ جب اُن کو مغربی خیالات سے واقفیت حاصل کرنے کی ضرورت پیش آتی تھی، تو وہ کسی شخص سے انگریزی کی کتاب پڑھوا کر اخذِ مطلب کرتے تھے۔ پروفیسر براؤن کی تاریخ ادبیاتِ فارسی جب چھپ کر آئی تھی، تو اُنھوں نے اِس کو اِسی طرح پڑھوا کر سنا تھا۔ اِس کی صراحت کئی جگہ موجود ہے۔

(ج) ''سرسیّد احمد خاں کی تحریک سے اور مسٹر آرنلڈ کی رہنمائی میں وہ اُردو کے شاہکار تیار کرنے لگے۔''

یہ عبارت غیر محتاط اندازِ نگارش کا اچھا نمونہ ہے۔ آرنلڈ کی رہ نمائی کا ادّعا اور یہ ادّعا کہ شبلی کے شاہکار، سرسیّد کی تحریک کا نتیجہ تھے، دونوں دعوے کسی قید یا صراحت کے بغیر قابلِ قبول نہیں۔ شبلی کا ایک شاہکار الفاروق بھی ہے اور یہ سب کو معلوم ہے کہ سرسیّد اِس تصنیف کے حق میں نہیں تھے؛ تحریک در کنار۔ شبلی کا آرنلڈ سے فیض یاب ہونا یا متاثر ہونا برحق، لیکن اِن دونوں کا مطلب ''رہ نمائی'' سے مختلف ہے۔

(د) غیر محتاط اندازِ بیان کا ایک اِس سے بھی زیادہ عجیب نمونہ موجود ہے۔ مقالہ نگار نے لکھا ہے: ''فارسی نظم پر اُن کی یادگار تصنیف شعر العجم اور موازنۂ انیس و دبیر اپنے بلند پایہ تنقیدی معیار اور ادبی خصوصیات کے لیے ہمیشہ پسند کی جائیں گی۔''

مقالہ نگار کا یقیناً یہ مقصد نہیں ہوگا، لیکن غیر مناسب طرزِ ادا کے سبب سے بہ ظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ شعر العجم اور موازنہ دونوں فارسی نظم پر ان کی یادگار تصانیف ہیں۔

(ہ) ان کی لکھی ہوئی سوانح عمریاں یعنی سیرت النبی، الفاروق اور المامون بھی اِسی قدر اہم ہیں۔'' کیا سیرۃ النعمان سوانح عمری کے ذیل میں نہیں آتی ہے:

(19) ''ترکی کے فارسی ادب کی تاریخ میں ایک ایسا دور بھی رہ چکا ہے، جب وہاں ادب فارسی کے ہندستانی مسلک ''سبق ہندی'' کا اثر غالب تھا۔'' (ص 35)

سبق ہندی، سبکِ ہندی کی مسخ شدہ صورت ہے۔ مقالہ نگار نے حسبِ معمول حوالہ نہیں دیا ہے۔ اِس سے بجا طور پر یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ مقالہ نگار ترکی زبان و ادب کے بھی ماہر ہیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو یہ بتائیں کہ کوئی شخص اُن کی اِس تحریر کو کیوں صحیح مانے گا؟ مقالہ نگار یا تو صراحت کے ساتھ یہ بتاتے کہ یہ اُن کے ذاتی مطالعے کا نتیجہ ہے یا اُس ماخذ کا حوالہ دیتے، جہاں سے یہ قول لیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والے ماخذ کے مستند یا غیر مستند ہونے کے لحاظ سے کوئی فیصلہ کر سکتے۔

(20) ص 187 پر حضرت نصیر الدّین چراغ دہلی کا نام ''شاہ چراغ دہلوی'' لکھا ہوا ہے۔ مقالہ نگار کے علاوہ شاید ہی کسی نے ''شاہ چراغ'' لکھا ہو۔

(21) فارسی نے بنگالی کو نئی اصنافِ سخن عطا کیں مثلاً غزل (ص 204)

دعوا یہ کیا گیا ہے کہ فارسی نے بنگالی کو نئی اصنافِ سخن عطا کیں لیکن ذکر صرف ایک صنفِ سخن ''غزل'' کا کیا گیا ہے۔

(22) ص 215 پر امیر خسرو کے متعلق لکھا ہے: ''اور جنھوں نے فارسی کے علاوہ اُردو شاعری میں بھی تجربے کیے تھے۔''

اِس سلسلے میں دو باتیں قابلِ توجّہ ہیں (الف) امیر خسرو سے جس کلام کو منسوب کیا جاتا ہے، اُس میں سے بیش تر کا انتساب محتاجِ ثبوت ہے۔ جب تک یہ ثابت نہ ہو جائے کہ یہ کلام خسرو ہی کا ہے، اُس

وقت تک اُس کلام کی بنیاد پر کوئی دعوا نہیں کیا جاسکتا۔ اور ایسا کوئی ثبوت ابھی تک پیش نہیں کیا جاسکا ہے۔

(ب) خسرؔو کے زمانے میں ''اُردو شاعری'' وجود میں نہیں آئی تھی۔ وہ زمانہ اُن زبانوں کا ہے، جن سے اُردو کی ترتیبِ عناصر کی ابتدا ہوئی۔ مقالہ نگار نے ص 216 پر ولؔی کو ''دکنی اُردو کا سب سے بڑا شاعر'' لکھا ہے۔ ولؔی کو تو ازراہِ احتیاط ''دکنی اُردو'' کا شاعر کہا جائے، اور امیر خسرؔو کو جو ولؔی سے کئی سو برس پہلے گزرے ہیں، ''اُردو شاعری'' میں تجربے کرنے والا بتایا جائے۔ اِس کو بوالعجبی کے سوا کیا کہا جاسکتا ہے۔

(23) ص 218 پر مصحفؔی کے متعلّق لکھا ہے کہ اُنھوں نے ''غزل کی اصلاح کی''۔ مقالہ نگار نے اُس اصلاح کی تفصیل پیش نہیں کی، ورنہ معلوم ہوتا کہ اِس سے اُن کی مراد کیا ہے۔ بہر حال یہ قول کہ مصحفؔی نے غزل کی اصلاح کی محتاجِ ثبوت ہے۔

(25) انشؔا کے متعلّق لکھا ہے: ''اُن سے اور مصحفؔی سے، جو طبعاً سنجیدہ تھے، بذلہ سنجی اور مزاج کے میدان میں بعض بڑے دل چسپ معرکے رہے۔'' (ص 219)

انشؔا و مصحفؔی کے معرکوں کا حال کتابوں میں درج ہے۔ اُن کو پڑھنے کے بعد شاید ہی کوئی شخص یہ کہنے کی جرأت کر سکے کہ یہ معرکہ ''بذلہ سنجی اور مزاج کے میدان'' میں لڑے گئے تھے۔ ''مصحفؔی و مصحفن'' والے سوانگ اور اُس کے معرکے سے متعلّق ہجویات کو پڑھ کر، اُن معرکوں کو اُس وقت تک بذلہ سنجی اور مزاج نہیں کہا جاسکتا، جب تک بذلہ و مزاج کے معنی نہ بدل دیے جائیں۔ اُن معرکوں میں پھکڑ پن اپنی حد کو پہنچ گیا تھا۔

(25) ''حالؔی کی نثر پر ایک اور صاحبِ کمال کا بھی اثر پایا جاتا ہے، جو سر سیّد کے حلقۂ اثر سے باہر تھے۔ یہ بزرگ مولانا محمد حسین آزاد تھے۔'' (ص 223)

حالؔی و آزؔاد کے اسالیبِ نگارش مختلف بل کہ متضاد ہیں۔ ایک سادہ نگاری کا اور دوسرا مرصّع نگاری کا استاد تھا۔ حالؔی کی زبان، تنقید کی زبان ہے۔ آزؔاد کی زبان انشا پردازی کی جان ہے۔ اِن میں سے کوئی بھی دوسرے سے متاثر نہیں تھا۔ یہ مصیبت تو اُسی زمانے کے بعض ناقدین کی لائی ہوئی ہے کہ اُنھوں نے تنقید کی زبان کو انشائیے کی زبان بنادیا ہے۔ حالؔی کا دامن اِس گناہ کے داغ سے پاک تھا۔ یہ کہنا کہ حالؔی کی تحریر میں آزؔاد کے اندازِ نگارش کے عناصر پائے جاتے ہیں، حالؔی پر بہتان لگاتا ہے۔

ڈاکٹر وحید قریشی نے اپنی کتاب 'مطالعۂ حالی' میں 'یادگارِ غالب' اور 'آبِ حیات' کی کچھ

عبارتوں کو پیش کیا ہے، جن میں نفسِ مفہوم اور کئی جگہ الفاظ بھی مشترک ہیں۔ اِس سے یہ نتیجہ تو نکل سکتا ہے کہ حالی نے یادگارِ غالب میں آبِ حیات کی کچھ عبارتوں سے فائدہ اُٹھایا ہے۔ لیکن اِس سے یہ نتیجہ قطعاً نہیں نکل سکتا کہ حالی کی نثر پر، آزاد کے اسلوب کا اثر پڑا۔ یہ دونوں مختلف باتیں ہیں۔

(26) آخر زمانے میں اُردو شاعری کی سرپرستی تنزل پذیر مغل دربار نے کی، مگر اُردو نظم ونثر کے تمام جیّد اساتذہ، چاہے وہ دکنی طرز کے لکھنے والے ہوں یا گجراتی طرز کے یا ریختہ کے، صوفی بزرگ تھے"۔ (ص 305)

منقولۂ بالا عبارت میں دو باتیں کہی گئی ہیں (الف) آخر زمانے میں اُردو شاعری کی سرپرستی مغل دربار نے کی۔ (ب) اُردو نظم ونثر کے تمام جیّد اساتذہ صوفی بزرگ تھے۔ دونوں محلِ نظر ہیں۔

غالباً مغل دربار کی سرپرستی ہی کا اثر ہوگا کہ میر، سودا، سوز، انشا، مصحفی، قائم، میر حسن وغیرہ دہلی کو چھوڑ کر چلے گئے! بالکل آخری زمانے میں مغل دربار (اگر اِس کو صحیح معنی میں دربار کہا جاسکتا ہے) ذوق کی سرپرستی کا ضرور گناہ گار رہے لیکن یہ سرپرستی بھی ترقی کی آخری منزل میں اُس ماہانہ شرح تنخواہ سے آگے نہ بڑھ سکی، جس تنخواہ پر اُسی زمانے کی ایک معمولی سی ریاست میں ایک موسیقار بھی ملازم تھا۔ اگر ایک فرد کے استادِ شاہ ہونے کا مطلب پوری شاعری کی سرپرستی ہوسکتا ہے، تو اور بات ہے — مغل دربار تو اُس زمانے میں شاہزادوں کی بھی سرپرستی کرنے کے قابل نہیں رہا تھا — اِس کے ماسوا مقالہ نگار سے یہ بھی پوچھا جاسکتا ہے کہ لکھنؤ میں شاعری ونثر کو جو ترقی نصیب ہوئی، کیا وہ بھی مغل دربار کی سرپرستی کا اثر تھا؟

مقالہ نگار کا یہ قول بھی غلط ہے کہ اُردو نظم ونثر کے تمام جیّد اساتذہ صوفی بزرگ تھے۔ معلوم نہیں مقالہ نگار کی اِس اطّلاع کا ماخذ کیا ہے۔ عام تاریخی وتحقیقی ماخذ سے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اُردو نظم ونثر کے اکثر وبیش تر جیّد اساتذہ "صوفی نہیں تھے"۔ مقالہ نگار اگر یہ بتائیں کہ فورٹ ولیم کالج کے اُردو مصنّفین میں سے کون شخص "صوفی بزرگ" تھا۔ اِن کے علاوہ شاہ حاتم، فغاں، مضمون، ناجی، میر، سودا، قائم، میر حسن، مصحفی، جرأت، انشا، ناسخ، آتش، انیس، دبیر، رجب علی بیگ سرور، غالب، ذوق، مومن، شاہ نصیر میں سے کون کون "صوفی بزرگ" تھا، تو یقیناً ہم سب کی معلومات میں اضافہ ہوگا۔ مفروضات پر پوری عمارت تعمیر کرلینا، شیوۂ عام بن گیا ہے۔

اِس کتاب میں غیر مناسب اندازِ بیان نے غلط فہمی کے لیے بہت گنجایش پیدا کر دی ہے۔ تعجّب اِس پر نہیں ہے کہ مقالہ نگاروں نے اُس کو کیسے روا رکھا، یہ تو آج کل رسمِ عام ہے۔ تعجّب اِس پر ہے کہ فاضل مرتّب نے اپنی ذمّے داری کو گلدستۂ طاقِ نسیاں بنانا کیوں پسند کیا؟ چند مثالوں سے اِس کا کچھ اندازہ ہوگا:

(1) ''اکبر کی انّا ماہم (انگہ نے دہلی میں ایک کالج قائم کیا تھا۔'' (ص 41)

اکبر کے زمانے میں مدرسے ہوتے تھے، لفظ کالج آج کل مخصوص نوعیت کی درس گاہ کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ کسی قدیم یا جدید مدرسے کو، خواہ وہ کتنا ہی بڑا ہو، کسی صراحت کے بغیر کالج کہنا، غلط فہمی پیدا کرنے کا انتظام ہے۔ اِس کے لیے دارالعلوم قسم کے کئی لفظ موجود ہیں۔

(2) اکبر کی بیوی سلیمہ سلطانہ، شاہ جہاں کی بیوی ممتاز محل، اورنگ زیب کی بہن جہاں آرا بیگم اور زیب النساء کو ''بلند پایہ شاعر خواتین'' لکھا گیا ہے۔ (ص 42) جب کہ ان میں سے کسی کے دو چار سے زیادہ شعر دستیاب نہیں ہوتے ہیں۔ اِن خواتین کا شاعر ہونا مسلّم، لیکن ''بلند پایہ شاعر'' ہونا محض شاعرانہ اندازِ بیان ہے، جس کو کسی غیر شاعرانہ یا سنجیدہ تحریر سے کوئی علاقہ نہیں۔ ہاں اگر مقالہ نگار گمانِ عام کے تحت دیوانِ مخفی کو زیب النسآء کا دیوان مانتے ہوں، تو اور بات ہے (جس کا غلط ہونا ثابت ہو چکا ہے۔)

(3) فیروز شاہ بہت بڑا معمار تھا، جس نے کئی شہروں کی بنیاد ڈالی۔'' (ص 85)

معلوم ہوتا ہے کہ کسی معروف معمار (راج) کا ذکر کیا جا رہا ہے، حالاں کہ مقالہ نگار کی مُراد ہے سلطان فیروز شاہ تغلق سے!

(4) شاہ جہاں کے ذوقِ تعمیرات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے: ''آگرہ میں اُس نے کئی محل اور دالان تعمیر کیے۔'' (ص 9)

غالباً مقالہ نگار اور مرتّب، دونوں کی رائے میں تعمیر کرنے اور تعمیر کرانے میں کوئی فرق نہیں۔

(5) مشہور شاعر مسعود سعد سلمان کے متعلّق لکھا ہے: ''قید ہی میں اُس نے اپنی وہ مشہور نظمیں لکھیں جن کو حبسیات کہا جاتا ہے۔'' (ص 177)

مسعود سعد نے نظمیں نہیں قصائد کہے ہیں۔ ''نظمیں'' ایک جدید اصطلاح ہے۔ اِس کو قصائد یا

دیگر اصنافِ سخن کے لیے استعمال کرنا، غلط فہمی کا سبب بن سکتا ہے۔ مقالہ نگار نے یہ خلطِ مبحث کئی مقامات پر کیا ہے۔ مثلاً ص ۸۷ پر ایک رُباعی نقل کی ہے اور اس کو بھی ''نظموں'' میں محسوب کیا ہے۔ اس کے بعد ہی ایک قصیدے کے تین شعر نقل کرنے سے پہلے لکھا ہے ''ایک اور نظم میں کہتا ہے''۔ ص ۱۸۸ پر ایک لُغت شرف نامہ کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔ ''اِس میں خود مولف کی بہت سی نظمیں ہیں۔''

(6) 58-1857 میں بہادر شاہ نے اس جنگ کی قیادت کی جو بیرونی اقتدار سے آزادی حاصل کرنے کے لیے کی گئی تھی۔'' (ص 318)

بہادر شاہ ظفرؔ جیسے معذور و مجبور کے لیے یہ، لکھنا کہ اُنھوں نے ''قیادت کی'' غلط بیانی ہے۔ لفظ قیادت کا مفہوم، مجبوری کی سرپرستی سے مختلف ہے۔''

(7) ''وہ علیا حضرت ملکہ برطانیہ کی پریوی کونسل کے رُکن مقرر ہوئے۔'' (ص 324)

مقالہ نگار نے جس وفادارانہ تعظیم و تکریم کے ساتھ ملکۂ وکٹوریہ کا ذکر کیا ہے، وہ یقیناً وفاداری بشرطِ استواری کا مظہر ہے۔ لیکن اُن کے اِس اندازِ بیان سے بہ ظاہر یہ بدگمانی ہوتی ہے کہ یہ کتاب ۱۹۴۷ء سے پہلے مرتّب کی گئی تھی۔

(8) ''نذیر احمد نے اُردو ادب میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔ اُن کے افسانوں نے، جو مغربی طرز پر لکھے گئے تھے۔'' (ص 321)

مولوی نذیر احمد صاحب نے ''افسانے'' نہیں، ناول لکھے ہیں۔ احتیاط کیجیے تو اُن کو قصّے کہہ لیجیے، لیکن افسانہ کہنا کسی طرح مناسب نہیں۔ اِسی کتاب میں ص 223 پر ایک مقالہ نگار نے اِن کو قصّے ہی لکھا ہے: ''ایک اور رفیق کار مولانا نذیر احمد تھے، جنھوں نے اصلاحی قصّے تصنیف کر کے اُردو میں ناول نویسی کی بنیاد رکھی۔'' یہ بھی صحیح نہیں کہ یہ افسانے مغربی طرز پر لکھے گئے تھے۔

کتاب میں اشعار زیادہ نہیں ہیں، لیکن جو ہیں اُن میں سے متعدد تصحیح طلب ہیں۔ مثلاً:

دل پر خوں کی اک گلابی سے عمر بھر ہم رہے شرابی سے
جی ڈھہا جائے ہے سحر سے آج رات گزرے گی کس خرابی سے

(ص 217)

پہلا شعر مشہور اِسی طرح ہے، لیکن دراصل یوں ہے:

عمر بھر ہم رہے شرابی سے دل پر خوں کی اک گلابی سے

(کلّیاتِ میرؔ، مرتّبۂ آسیؔ)

دوسرے شعر کے مصرعۂ اوّل کے آخر میں ''آج'' کے بجائے ''آہ'' ہونا چاہیے۔ع: جی ڈہا جائے ہے سحر سے آہ (کلّیاتِ میر، مرتّبۂ آسیؔ)۔

ناحق ہم مجبوروں پر تہمت ہے خود مختاری کی
چاہیں ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا
یاں کے سفید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے تو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا اور دن کو جوں توں شام کیا
میرؔ کے دین و مذہب کو کیا پوچھتے ہو تم اُن نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

اِن اشعار کی صحیح صورت یہ ہے:

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں، ہم کو عبث بدنام کیا
یاں کے سفید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا، یا دن کو جوں توں شام کیا
میرؔ کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو اُن نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

(کلّیاتِ میر، مرتّبۂ آسیؔ)

اِسی صفحے پر خواجہ میر دردؔ کا ایک مصرع اِس طرح لکھا ہوا ہے:

دردؔ کے ملنے سے اے یار بُرا کیوں مانے

''مانے'' کے بجائے ''مانا'' ہونا چاہیے۔ (دیوانِ دردؔ، مرتّبۂ نواب صدر یار جنگ)

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑی مجھ پر کہ آساں ہوگئیں

(ص 221)

دوسرا مصرع صحیح اِس طرح ہے:

مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہوگئیں

(دیوانِ غالب، مرتّبۂ مولانا عرشی نیز مرتّبۂ مالک رام)

ایک اور افسوس ناک بات یہ ہے کہ اِس کتاب میں غلط جملوں کی بہتات ہے۔ یہ غلطیاں ایسی ہیں کہ اِن کو کسی مشّاق انشاپرداز سے منسوب کرنا کچھ عیب سا معلوم ہوتا ہے۔ واقعات وحقائق کی صحّت کے ساتھ ساتھ درست اندازِ بیان اور صحیح بل کہ فصیح زبان بھی ایک اچھی کتاب کے لازمی اجزا ہوتے ہیں۔ بطور مثال کچھ ایسے جملے درج کیے جاتے ہیں:

(1) ''اورنگ زیب نے فارسی ملک الشعرا کا عہدہ منسوخ کردیا۔'' (ص 27)

عہدے کو منسوخ ہونے، یا منسوخ کرنے سے کیا علاقہ! عہدہ، حکم نہیں ہوتا کہ اُس کو منسوخ کیا جائے۔

(2) ''اس مختصر جائزے میں بھی قلعۂ لاہور کے شیش محل کا ذکر حذف کرنا ممکن نہیں۔'' (ص 67)

منسوخ کی طرح لفظ حذف بھی یہاں بے محل صرف ہوا ہے۔

(3) مسعود کے کلام میں متروک الفاظ اور محاورے اور اِس زمانے کی عروضی خاصیتیں پائی جاتی ہیں۔'' (ص 177)

عروضی خاصیتوں سے کیا مراد ہے، اِس کو مقالہ نگار ہی بتا سکتے ہیں، عروض کی اور خاصیتیں — خوب!

(4) ''حال ہی میں اِس کا ضخیم کلام ایران میں شائع ہوا ہے۔'' (ص 178)

لفظ ضخیم مجموعۂ کلام کی صفت ہوسکتا ہے، نہ کہ کلام کی۔

(5) ''اردو نثر کی سب سے پہلی تصنیف لکھی۔'' (ص 216)

''تصنیف لکھنا'' کسی طرح قابلِ قبول نہیں ہوسکتا۔

(6) ''اِن کے ہم عصر سوداؔ نے اپنے عہد ورجال پر طنزیہ شاعری کی۔'' (ص 217)

عہد ورجال پر شاعری کرنا، صحتِ زبان وبیان کا خون کرنا ہے۔

(7) ''جو کبھی کبھی اِس اسکول کی رکیک اور پست سطح سے بلند ہو کر۔'' (ص219)

رکیک کو پست کی طرح، سطح کی صفت نہیں قرار دیا جا سکتا۔ یہ دوسرے الفاظ کے ساتھ آتا ہے۔

لکھنؤ کے نسبتاً نوشعرا میں ایک مذہبی تحریک شروع ہوئی۔'' (ص220)

(8) ''اس کے بعد ''نسبتاً نوشعرا'' سے کیا مراد ہے، میں نہیں سمجھ سکا۔ یہ لکھنا بے کار ہے کہ اِس کا صحیح املا نسبتہً ہے، کیوں کہ اِس کتاب میں صحتِ املا کا حال سب سے زیادہ بُرا ہے۔

(9) ''بابا فرید تو با قاعدہ طور سے شاگردوں کو تربیت دے کر'' (ص30)

''طور سے'' حشو ہے۔

(11) ''اصلی ماخذات سے استفادہ کیا ہے۔'' (ص324)

یہ جمع الجمع غیر ضروری بھی ہے اور غیر فصیح بھی۔

(11) اسلامی ثقافت وتمدن کے سارے دور کے سب سے بڑے شاعر'' (ص224)

''سارے دور کے'' بے حد غیر مانوس ہے۔

(12) ''کاتبوں نے اس پر سے ایک آسان اور ہموار خط ایجاد کیا۔'' (ص149)

یہاں پر غلط ہے، ''اس سے'' کافی ہے۔

(13) ''یہ خط دسویں صدی عیسوی اور اس کے سو سال بعد مکمّل ہو چکا تھا'' (ص149)

دسویں صدی کے سو سال بعد، عجیب اندازِ نگارش ہے۔ ''گیارہویں صدی'' لکھا جا سکتا تھا۔

(14) ''خطاطوں کی ایک کثیر تعداد تھی، جنھوں نے اِس فن میں اپنا اہم حصّہ پیش کیا ہے'' (ص154)

''حصّہ پیش کیا'' اس جملے میں بے جوڑ ہے۔

(15) ''ان ایجاد کردہ بعض طرز خطوں کے نام یہ ہیں'' (ص155)

''طرز خطوں'' بے معنی مرکّب ہے۔

کتاب میں ایک بڑی کمی یہ محسوس ہوتی ہے کہ بیش تر واقعات، حوالے کی نشان دہی کے بغیر درج کیے گئے ہیں اور سنین تو تقریباً سبھی یوں ہی لکھے گئے ہیں۔ اِس سے کئی خرابیاں پیدا ہوتی ہیں۔

(الف) کسی واقعے کا ماخذ معلوم نہ ہو، اِس صورت میں پڑھنے والا اندازہ نہیں کر سکتا کہ جو کچھ

لکھا گیا ہے، وہ قابلِ اعتبار بھی ہے یا نہیں۔ یہ بڑی خامی ہے، جس سے سارے مندرجات کی افادیت ختم ہوکر رہ جاتی ہے، خصوصاً اِس صورت میں کہ بعض مندرجات کا غلط ہونا عیاں ہو۔

(ب) ماخذ کا حوالہ دینے سے سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ لکھنے والا مجبور ہوکر، مستند مآخذ کی طرف رجوع کرتا ہے، اور ثانوی مآخذ سے دامن بچاتا ہے۔ اِس طرح محنت تو کرنا پڑتی ہے، لیکن صحیح بات ضرور معلوم ہو جاتی ہے۔ اِس کتاب میں سنین کی جو غلطیاں ہیں، وہ اِسی کا نتیجہ ہیں کہ مقالہ نگاروں نے مستند مآخذ کی طرف رجوع کرنے کا التزام نہیں کیا، جہاں جو ملا، اُسے نوٹ کرلیا۔ چوں کہ حوالہ دینا نہیں تھا، اِس لیے بہ ظاہر کسی مشکل کا احساس نہیں ہوا۔

(ج) ایسی کتابوں سے آسان پسندی کی روایت قائم ہو جاتی ہے، جو نئے لکھنے والوں کے لیے دامِ فریب بن جاتی ہے۔ مستند مآخذ کی جستجو کی بجائے، وہ محض نقلِ قول پر اکتفا کر لیتے ہیں اور اِس کو صحیح سمجھتے ہیں، کیوں کہ اِس کا ''مستند نمونہ'' موجود ہوتا ہے۔ جب کوئی شخص اِس غلط روی پر متنبہ کرتا ہے، تو اِن حضرات کی سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ بھی کوئی قابلِ اعتراض بات ہو سکتی ہے۔

یہ شروع ہی میں لکھا جا چکا ہے کہ کتاب اشاریے سے محروم ہے، یہ بڑی کمی ہے۔ آج کل قابلِ ذکر کتابوں میں، آخر کتاب میں ایسے مآخذ کی مکمّل فہرست درج کر دی جاتی ہے، جس سے اُس کتاب کی تیاری میں کام لیا جاتا ہے۔ اِس سے ایک بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ اُس موضوع سے متعلّق بہت سے قابلِ ذکر ماخذ کام کرنے والوں کے سامنے آجاتے ہیں۔ یہ کتاب اِس سے بھی معرا ہے۔ چوں کہ یہ کتاب مختلف فنون اور زبانوں کے ادب کی کچھ تفصیلات پر مشتمل ہے، اگر ہر مقالہ نگار فہرستِ مآخذ اور اُس کے متعلّقات کو درج کر دیتا، تو اِس سے بہت سے نئے کام کرنے والوں کو مدد ملتی کہ ایک ہی کتاب میں مختلف فنون سے متعلّق مآخذ کی قابلِ ذکر فہرست مل جاتی۔

صحّتِ املا کی اہمیّت سے کون انکار کر سکتا ہے۔ اچھے مواد اور صحیح زبان کے ساتھ ساتھ صحیح املا بھی ایک اچھی کتاب کے ضروری اجزا میں شامل ہے۔ اِس لحاظ سے یہ کتاب نہایت درجہ قابلِ اعتراض ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ مرتّب صاحب کے نزدیک، املا کا کوئی معیار نہیں، اصل معیار کاتب صاحب کا ہے۔ وہ جہاں جس طرح چاہیں، لکھیں۔ اِس کا نتیجہ یہ ہے کہ ایک ہی لفظ، ایک جگہ ایک طرح لکھا ہوا ہے، دوسری جگہ دوسری طرح، املا کی غلطیاں اِس قدر ہیں کہ اُن کی فہرست تیار کرنا مشکل ہے۔ بطورِ

نمونہ محض ایک غلطی کی نشان دہی کرتا ہوں:

اُردو املا کا یہ مسلّمہ اصول ہے کہ وہ الفاظ جن کے آخر میں ہ ہے جیسے بندہ، بت کدہ، زمانہ، محرف ہو کر، ے سے لکھے جائیں گے، جیسے بندے سے کعبے کو، بت کدے گئے — اِس کتاب میں چند مقامات پر اِن الفاظ کا املا قاعدے کے مطابق ہے، لیکن بیش تر مقامات پر غلط ہے۔ مثلاً پیشہ پر (ص156)، زمانہ میں (151)، دانہ پر (156)، کوفہ سے (149)، کتب خانہ میں (152)، عجائب خانہ میں (ص154)، زمانہ میں بھی (153)۔ اِس میں شک نہیں کہ کاتب صاحبان عموماً اپنے ہی املا کو ترجیح دیتے ہیں، جس کے نمونے برابر رسالوں اور اخباروں میں دیکھنے میں آتے رہتے ہیں۔ لیکن اِس کی اصل وجہ یہ ہے کہ اِس طرف کوئی توجّہ نہیں کرتا۔ کبھی یہ خیال بھی ذہن میں نہیں آتا کہ صحتِ املا بھی کوئی چیز ہوتی ہے۔ ایک ایسی اہم کتاب میں اِن سب امور کو بہ آسانی ملحوظ رکھا جاسکتا ہے کیوں کہ مرتّب یا نگراں کو براہِ راست نگرانی کے مواقع میسر ہوتے ہیں جو رسائل کے مضمون نگاروں کو حاصل نہیں ہوتے، اِس لیے ایسی کتابوں میں یہ صورت نہایت درجہ قابلِ اعتراض ہے۔

(ماہنامہ ''تحریک''، دہلی، جلد 12، نمبر 4، جولائی 1964، ص 9 تا 18)

○○○



رشید حسن خاں ہمارے عہد کا ایک معتبر نام ہے۔ انھوں نے اپنی زندگی کے آخری پندرہ سولہ سال کلاسکی متون کی تحقیق وتدوین میں صرف کیے۔ چنانچہ ان کی مرتبہ فسانۂ عجائب، باغ و بہار، گلزار نسیم، سحر البیان، مثنویات شوق اور زٹل نامہ وغیرہ کو علمی وادبی حلقوں میں معیار ومثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اس سے قطع نظر انھیں تحقیق، تنقید، عروض، قافیہ، معانی، بیان، بدیع اور فرہنگ ولغت کے مسائل ومباحث سے بھی بڑی دلچسپی تھی۔ چنانچہ انھوں نے ان تمام موضوعات پر درجنوں چھوٹے بڑے مضامین ومقالات سپرد قلم کیے ہیں۔ ان میں سے بعض ان کی تصنیفات کا حصہ ہیں اور بعض رسائل وجرائد میں بکھرے ہوئے ہیں۔ روزمرہ ومحاورات اور زبان وبیان کے اصول وقواعد پر بھی ان کی اچھی نگاہ تھی۔ ان کا ذوق شعر وسخن بھی بالیدہ تھا۔ وہ جب معاصر شعرا کی تخلیقات کا مطالعہ کرتے تو انھیں محاسن ومعائب شعر وسخن کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش بھی کرتے۔ وہ جرأت اظہار کی صفت سے بھی متصف تھے۔ اس لیے اندیشۂ سود وزیاں سے بالا ہو کر بے تکلف اپنی رائے کا اظہار بھی کر دیا کرتے تھے۔

مقام مسرت ہے کہ رشید حسن خاں کی علمی وتحقیقی خدمات کا اعتراف ان کی حیات میں بھی کیا گیا اور یہ سلسلہ ان کی وفات کے بعد بھی جاری ہے۔ چنانچہ ہندوپاک کی کئی دانش گاہوں میں ان کی خدمات کے مختلف پہلوؤں پر ڈاکٹریٹ کے مقالے لکھے جا چکے ہیں۔ اسی طرح ان کی مرتبہ کتابوں کے نئے نئے ایڈیشن برابر منظر عام پر آتے رہے ہیں۔ دوسری جانب ڈاکٹر ٹی۔ آر۔ رینا کی توجہ سے ان کے خطوط اور مقالات کی متعدد جلدیں بھی شائع ہو چکی ہیں۔

ڈاکٹر رینا کی طرح نوجوان اسکالر ابراہیم افسر بھی رشید حسن خاں کی شخصیت اور ان کی تحریروں سے خاص شغف رکھتے ہیں۔ چنانچہ اولاً انھوں نے خاں صاحب سے متعلق مشاہیر اہل علم کی تحریروں کو دو جلدوں میں مرتب کر کے شائع کیا، جس کا عنوان ہے 'رشید حسن خاں تحریروں کے آئینہ میں'۔ اس کے بعد انھوں نے تین کتابیں اور شائع کیں جن کے نام ہیں: ۱- رشید حسن خاں کے انٹرویو، ۲- نیر مسعود بنام رشید حسن خاں، ۳- رشید حسن خاں کی غالب شناسی۔

اب ان کا ذوق تحقیق اس طرف متوجہ ہے کہ خاں صاحب کے تمام تبصروں اور تجزیوں کو بھی یکجا کر کے شائع کر دیا جائے۔ چنانچہ ان کی تازہ ترین کتاب 'رشید حسن خاں کے تبصرے اور تجزیے' کے نام سے منظر عام پر آ رہی ہے۔ اس پر ان کا مقدمہ خاصا مفصل اور مبسوط ہے جو ۷۵ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ امید ہے کہ اس کتاب سے رشید حسن خاں کے علمی ابعاد پوری طرح روشن ہو کر سامنے آ جائیں گے اور اہل نظر اسے پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھیں گے۔ دعا ہے کہ عزیزم ابراہیم افسر کا علمی سفر اسی طرح برابر جاری رہے۔

ہر لحظہ نیا طور، نئی برق تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

(پروفیسر) ظفر احمد صدیقی
علی گڑھ، اتر پردیش

RASHEED HASAN KHAN (vol-1)
KE
TABSRE AUOR TAJZIYE
Edited by:
Ibraheem Afsar

ISBN 939853301-4